

Studien zur Intavolierungspraxis der Mandora.
- Ein Manuskript der Schermarbibliothek Ulm -
(Stadtbibliothek Ulm, Signatur 132)

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von

Manfred Oechsle
aus
Ulm/Donau

Druck:  KOPIERZENTRUM
ULM GMBH

1984

Referent: Prof. Dr. phil. Jürgen Eppelsheim

Korreferent: Prof. Dr. phil. Theodor Göllner

Tag der mündlichen Prüfung: 20. Februar 1984

Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	2
I. Die Schermar-Bibliothek Ulm	
1. Die Bestände	6
2. Das "Lautenbuch" (Signatur 132)	7
a) Äußere Merkmale	
b) Datierung und Provenienz	
II. Zur Mandora	
1. Herkunft und Namensgeschichte	9
2. Stimmung, Besaitung und Spielweise	16
3. Die "Regulae Universales Mandorae" der Augsburger Staats- und Stadt- bibliothek (Ms. Tonkunst Schl. 509)	25
III. Die Intavolierungspraxis im "Lautenbuch" (Sign. 132) der Schermar-Bibliothek	
1. Das Tabulatursystem	33
2. Zur Übertragung	35
3. Besprechung der verschiedenen Teile der Handschrift	
a) Intervall-Griff-Tabellen	37
b) Regeln zu den Konsonanzfolgen, Einteilung der Intervalle	41
c) Baßwendungen und ihre Intavolierung	48
d) Tänze	72
4. Bildteil	89
IV. Zusammenfassung	97
Quellen- und Literaturverzeichnis	101

Einleitung

Die Schermar-Bibliothek Ulm, eine vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum ausgehenden 17. Jahrhundert von mehreren Generationen einer Patrizierfamilie angelegte Büchersammlung, erweckte erste Aufmerksamkeit im Jahre 1978. Nachdem sie zuvor, seit 1682, schwer zugänglich in der Neithardt-Kapelle des Ulmer Münsters untergebracht war - mit Ausnahme der Jahre 1842 - 1903, als diese Privatsammlung schon einmal der Stadtbibliothek angegliedert war -, wurde sie 1977, vermutlich endgültig, der Stadtbibliothek zur Verwaltung übergeben und ins Schwörhaus überführt.¹⁾ Dies wurde zum Anlaß genommen, Teile des Bestandes 1978 in einer Ausstellung zu präsentieren. Die Bücher wurden zur Lesesaalbenutzung freigegeben und sind inzwischen katalogisiert, was ein wissenschaftliches Arbeiten ermöglichte.

Mein besonderes Interesse, den Musikalienbestand der Bibliothek im einzelnen einzusehen, wurde zudem durch den Artikel "Ulm" in MGG von Eberhard Stiefel geweckt,²⁾ worin neben dem Druck Stephan Fabers "Cantiones aliquot sacrae 3 v." von 1607 (und anderen Unica), besonders die Handschriften erwähnt sind. "Die Hss. bestehen aus Lt.- und Mandoren-Tabulaturen und Slgn. größtenteils anon. Vok.- und Instr.-Musik des 16. und 17. Jh., deren

1) Vgl. hierzu Peter Marmein, Die Schermarbibliothek in Ulm: Zur Geschichte einer patrizischen Büchersammlung, Köln 1981, S. 37 - 48.

2) Eberhard Stiefel, Artikel "Ulm", in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel 1966, Spalte 1045-1046.

Identifizierung noch aussteht."³⁾

Die einzige Publikation des Musikalienbestandes findet sich bei Karl Blessinger. Der Anhang seiner 1913 erschienenen "Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrhundert, insbesondere über Leben und Werke S.A. Scherers" ⁴⁾ enthält ein Verzeichnis der Musikalien. Bei der Durchsicht der Drucke und Handschriften fiel mir insbesondere das als "Lautenbuch" bezeichnete anonyme Manuskript (Sign. 132) auf, welches durch seinen fragmentarischen und skizzenhaften Charakter die Praxis, den Vorgang des Intavolierens, zu dokumentieren schien, zumal darin auch mensural notierte Vorlagen enthalten sind.

Das Besondere dieser Handschrift ist die Tatsache, daß sie keine Anleitung zur Intavolierung oder eine Spielanweisung ist, und nicht die geringste, systematische Konzeption aufweist. Auch verschiedene äußere Merkmale, wie flüchtige Randbemerkungen, das Auftreten von Handschriften verschiedener Personen und die insgesamt schlecht lesbare Darstellung deuten darauf hin, daß es sich eher um ein Übungsbuch aus der Unterrichtspraxis handelt, in welchem die tatsächlich vorgenommenen

3) Eberhard Stiefel, Artikel "Ulm", in: **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel 1966, Spalte 1046.

4) Karl Blessinger, **Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrhundert, insbesondere über Leben und Werke S.A. Scherers**, Ulm 1913, S. 72-73.
(Mit dieser Arbeit promovierte Blessinger 1913 am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München unter Adolf Sandberger, welcher sich dann im Jahre 1926 ebenfalls mit den Musikalien der Scherमारbibliothek beschäftigte, wie einige von ihm zurückgelassene handschriftliche Notizen zum Bestand der Sammlung bezeugen.)

Intavolierungsversuche und sonstige Übungen skizziert sind. Insofern unterscheidet es sich grundsätzlich von Werken wie Hans Gerles "Musica und Tabulatur auff die Instrument ..." ⁵⁾ von 1546 oder Jean Baptiste Besardus "Isagoge in artem testudinariam" ⁶⁾ oder ähnlichen Kompendien für den lernenden Lautenisten.

Die Erschließung und Besprechung des "Lautenbuchs" (Sign. 132) soll in erster Linie den handwerklich-didaktischen Aspekt der Intavolierungspraxis aufzeigen. Daneben sollen die darin enthaltenen Versuche einer Begleitpraxis im Kontext der Anfänge des Generalbaßspiels betrachtet werden. Da es sich speziell um eine Mandorentabulatur handelt, werden dabei Erkenntnisse zu den spieltechnischen Möglichkeiten und zum Repertoire dieses einfachen, lautenähnlichen Zupfinstruments gewonnen.

Ein Kapitel zur Mandora, in welchem auch Theoretiker des 16. und 17. Jahrhunderts zitiert sind, soll die musikalische und gesellschaftliche Bedeutung des Instruments in dem fraglichen Zeitraum erleuchten und ergänzend zur detaillierten Besprechung des Manuskripts dessen musikhistorischen Stellenwert bestimmen helfen.

5) Vgl. Hans Gerle, Musica und Tabulatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen/auch Lauten..., Nürnberg 1546.

6) Jean Baptiste Besardus, Isagoge in artem testudinariam... Augsburg 1617.

Um den durch die Handschrift vermittelten Eindruck aus der "Werkstatt" zu zeigen, sind im Anschluß an diese Arbeit einzelne, ausgewählte Seiten abgebildet. Sicher wird dabei auch der schnelle und damit selbstverständliche Umgang mit der Griffschrift in dieser Zeit deutlich. (Natürlich erschwert diese Tatsache die Lesbarkeit der Tabulaturen, manches ist nicht eindeutig zu entziffern.)

I. Die Schermar-Bibliothek Ulm

1. Die Bestände

Die nach ihrem letzten Besitzer, dem Ulmer Patrizier Anton Schermar (1604-1681), benannte Bibliothek umfaßte ursprünglich 2900 Bände, von denen heute noch 2249 erhalten sind.⁷⁾ Sie enthält vorwiegend theologische Schriften, juristische, medizinische und historische Abhandlungen, sowie Ausgaben lateinischer Klassiker aus dem romanischen Kulturkreis.⁸⁾

Der Bestand der Musikalien umfaßt 44 Werke (zählt man die einzelnen Stimmbücher nicht mit) und enthält größtenteils Drucke von Vokalmusik des 16. und frühen 17. Jahrhunderts: z.B. Adriano Banchieri, Canzonetten, 1597

H.L. Haßler, Lustgarten neuer teutscher Gesang, 1611

O. di Lasso, Cantiones sacrae, 1582

A. Gumpelzheimer, Neue Teutsche Geistliche Lieder, 1591

V. Haußmann, Tricinien, 1607

Unter den meist anonymen Handschriften der Sammlung befinden sich - neben dem hier besprochenen "Lautenbuch" - zwei Mandorenbücher in Quart-Format (Sign. 133 a - b), ebenso ein Mandorenbuch in Oktav-Format (Sign. 239). Diese Bücher enthalten Tänze, in französischer Lauten-Tabulatur (mit vier oder fünf Linien) notiert (z.B. Gaillarde,

7) Vgl. Peter Marmein, Die Schermarbibliothek in Ulm ..., Köln 1981, S. 49 - 50. Dort findet sich auch eine systematische Übersicht der Bestände.

8) Vgl. hierzu auch Bernd Breitenbruch, Zur Geschichte der Schermar-Bibliothek, in: Ulmer Forum, Heft 49, Ulm 1979, S. 34 - 36.

Vgl. ferner Otto Wiegandt, Anton Schermar und seine Bibliothek im Ulmer Münster, in: Ulmer Forum, Heft 32, Ulm 1974, S. 52 - 57.

Courante, Gavotte, Entree, Passamezzo, Ballet, mehrere Folgen verschiedener Branles, "Branle de Baucare", "Branle gay", "Branle amené", Branle Poitu", "Branle Montironte").

Das "Lautenbuch" (Sign. 132) ist, was die Tänze betrifft, mit den genannten Tabulaturbüchern vergleichbar und enthält einzelne, identische Stücke. Es ist ebenso anonym, enthält keine Datierung und keine Angaben über Herkunft oder Besitzer.

2. Das "Lautenbuch" (Sign. 132)

a) Äußere Merkmale

Das "Lautenbuch" (Sign. 132) umfaßt 73, mit Noten oder französischen, fünfzeiligen Lautentabulaturen beschriebene Papierseiten und 15 beigegefügte, lose Blätter, meist mit Erläuterungen in französischer Sprache und schematischen Darstellungen zu den Intervallen und zur Tabulatur. Sein Querformat mißt 21 x 17,5 cm. Der Pergamenteinband ist unverstärkt und enthält keine Prägungen oder Initialen. Es treten abwechselnd zwei verschiedene persönliche Handschriften auf.

Das Manuskript weist keine Überschrift auf, auch die in unsystematischer Weise wechselnden, verschiedenen Übungsabschnitte sind nicht näher bezeichnet. Es finden sich zwar zahlreiche Randbemerkungen, die jedoch meist nicht lesbar sind.

b) Datierung und Provenienz

Die Entstehungsgeschichte der Bibliothek ist für die Bestimmung der Provenienz und für eine Datierung von gewisser Bedeutung.

Einige der Drucke wurden von Egenolph Schermer (1573-1605) gesammelt, die meisten jedoch wurden von dessen früh ver-

storbenen Sohn Marcus (1602-1620) beigegetragen. Dies geht aus Besitzvermerken und aus den Erscheinungsjahren der Drucke hervor. Der jüngere Sohn Anton Schermer (1604 - 1681) kommt als Sammler für die genannten Tabulaturbücher (welche keine Initialen enthalten) in Frage. Das "Mondorenbuch" (Sign. 133 a) enthält beim Stück Nr. 59 die Notiz "Commence 18. Octobre 1626".

Da diese Handschrift in ihrem Repertoire dem hier behandelten "Lautenbuch" (Sign. 132) ähnelt, kann dieses Jahr einen Anhaltspunkt für eine Datierung geben.

Anton Schermer hat zwar, im Gegensatz zu seinem Vater, nicht in Frankreich studiert, jedoch führten in seine Reisen häufig nach Frankreich. Zuletzt war er, 1626, vermutlich ein ganzes Jahr in Frankreich, reiste durchs ganze Land und hielt sich ein halbes Jahr in Orléans auf.⁹⁾

Da das Manuskript auch Erläuterungen in französischer Sprache enthält, könnte es während dieser Reise in den Besitz Anton Schermers gekommen sein. Entsprechend der Notiz "Commence 18. Octobre 1626" ist es wohl auch in dieser Zeit entstanden, Schermer könnte demnach mit den Schreibern in Kontakt gewesen sein oder selbst, eventuell als Schüler, mitgewirkt haben. Geht man von dieser Datierung aus, könnten die Handschriften der Schermer-Bibliothek die frühesten bekannten Quellen zur Mandora sein.¹⁰⁾

9) Vgl. Peter Marmein, Die Schermer-Bibliothek in Ulm..., Köln 1981, S. 22.

10) Vgl. mit den Quellen zur Mandora in RISM, Bd. VII, Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabaturen - Beschreibender Katalog von Wolfgang Boetticher, München 1978. (Die Handschriften der Schermer-Bibliothek sind dort nicht enthalten).

II. Zur Mandora

1. Herkunft und Namensgeschichte

Um die Bedeutung der Mandora zur Zeit der Entstehung der hier behandelten Quelle zu klären, bedarf es einer kurzen entwicklungsgeschichtlichen Darstellung des Instruments. Wegen oft widersprüchlicher Aussagen der Theoretiker, Wechsel des Instrumentennamens und verzweigter, täuschender etymologischer Zusammenhänge ist jedoch eine verbindliche Aussage über die Herkunft dieses lauten-ähnlichen Instruments nicht möglich.

Zwar sind Vorformen der Laute, die während der Epoche der arabischen Zivilisation Spaniens eingeführt wurde, auch als Vorformen der Mandora anzusehen, jedoch bleibt unklar, ob diese sich erst aus der abendländischen Laute entwickelt hat, oder ob sie schon zuvor in arabischen Ländern, oder in Indien und China, in Gebrauch war und von der Laute unabhängig, spätestens im Hochmittelalter nach Spanien kam. ¹¹⁾
Galpin ¹²⁾ spricht sich für die Möglichkeit aus, das

11) Vgl. Karl Geiringer, Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute..., in: ZfMw X 1927/28, S. 560 - 603.

Vgl. ferner Laurence Wright, The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity, in: The Galpin Society Journal, Bd. 30, 1977, S. 8-11.

Vgl. ferner Curt Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 2. Aufl. Leipzig 1930, Artikel "Mandora-Mandola", S. 215-218.

12) F.W. Galpin, Old English Instruments of Music, 1910, S. 28.

Instrument sei schon in der Antike in Gebrauch gewesen, und bezieht sich auf ikonographische Untersuchungen. Er verweist auf ein Manuskript aus dem 11. Jahrhundert der Nationalbibliothek in Madrid, worin ein kleines Lauteninstrument mit längerem Hals abgebildet ist, welches seine Entsprechung auch in Abbildungen in assyrischen Palästen und ägyptischen Tempeln finde. Es handelt sich dabei um den Tanbur, eine Langhalslaute, die mit dem in den Miniaturen zu den "Cantigas de Santa Maria" noch im 13. Jahrhundert dargestellten Instrument identisch ist. Sie ist in den arabischen Ländern noch heute in Gebrauch und gilt gleichzeitig als Vorläufer des Colascione, welcher im 16. Jahrhundert über Italien eingeführt wurde.¹³⁾ Vielleicht ist der Instrumentenname Mandora metathetisch aus Tanbur entstanden, entwicklungsgeschichtlich ist ein Zusammenhang der Instrumente unwahrscheinlich. Als Instrument mit kurzem Hals scheint die Mandora eher von der Laute oder deren Vorläufer, dem arabischen 'ūd, abzustammen.

Wenn Johannes Tinctoris 1484 mit lyra die Laute und mit ghitterra bzw. ghiterna die Mandora meint, so war letztere eine Erfindung der Katalonier. "...instrumentum illud a Catalanis inventum: quod ab aliis ghitterra: ab aliis ghiterna vocatur: ex lyra prodiisse manifestissimum est."¹⁴⁾

13) Vgl. Karl Geiringer, Der Instrumentenname "Quinterne"... in: AfMw VI, 1924, S. 108.

14) Johannes Tinctoris, De inventione et usu musicae, in: Karl Weinmann, Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae", Regensburg und Rom 1917, S. 42.

Vgl. ferner Karl Geiringer, Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute..., 1927/28, S. 574.

Erste Erwähnung und Abbildung eines der Mandora entsprechenden Instruments finden wir im 14. Jahrhundert. Karl Geiringer führt ein Manuskript der Pariser Nationalbibliothek an, welches ein Instrument mit einem unmittelbar in den Hals übergehenden Corpus und einem abgeknickten, geschweiften Wirbelkasten abbildet. ¹⁵⁾ Sein Name wird dort mit "guisterna" angegeben und deutet schon auf die noch aufkommende und bis um 1600 übliche Bezeichnung "Quinterne" hin.

Das Instrument wurde vermutlich unmittelbar nach seiner Einführung aus dem Orient zunächst als Kithara bezeichnet, wie auch die damalige, schon in Spanien beheimatete Gitarre hieß. Eine Verbindung mit dem antiken griechischen Instrument Kithara besteht jedoch in der Sache nicht. Das griechische Wort *κithára* wurde über arabisch *qî târa*, spanisch *guitarra*, französisch *guiterne* und italienisch *quintara* schließlich zu deutsch *Quinterne*. ¹⁶⁾

Wie Geiringer aus Studien der spanischen Literatur aus dem 14. Jahrhundert folgert, wurden zur genaueren Unterscheidung der Instrumente Gitarre und Mandora auch die erweiterten Bezeichnungen *guitarra latina*, für das schon einheimische Instrument, und *guitarra morisca*, für die Mandora, welche demnach von den Mauren stammt, eingeführt. ¹⁷⁾

15) Vgl. Karl Geiringer, Der Instrumentenname "Quinterne"..., in: AfMw VI, 1924, S. 105.

16) Ebda., S. 104.

17) Ebda., S. 106, Geiringer bezieht sich auf Juan Ruiz: "Libro de buen amor" von 1330.

Angesichts dieser Zusammenhänge erscheint die Ableitung von Georg Kinsky unwahrscheinlich.¹⁸⁾ Er vermutet, "der fünfhörige Bezug oder die damals noch 'Quintsait' genannte höchste Saite der Laute" könnte als Anlaß für die Bezeichnung Quinterne gesehen werden.

Offenbar breitete sich die Mandora im 14. Jahrhundert in Europa aus, während die Gitarre zunächst in Spanien verblieb. Caroline Valentin weist bereits für Ende des 14. Jahrhunderts in Frankfurt am Main den Namen Quinterne nach:¹⁹⁾ Zu dieser Zeit herrschte dort eine rege Spielmannstätigkeit im bürgerlichen Bereich. So geht aus Tabellen der gewerblichen Bevölkerung im Jahre 1387 die Tätigkeit von acht "Pfeifern", einem "Trommler", sowie einem "Quinterner" und einem "Fiedler" hervor.²⁰⁾

Die Bezeichnung guitarra morisca erübrigte sich wohl in den Ländern, in denen die Gitarre noch nicht bekannt war. Sebastian Virdung²¹⁾ und Martin Agricola²²⁾ bilden zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein Instrument mit der Bezeichnung "Quintern" ab. Es unterscheidet sich hier von der daneben abgebildeten Laute durch das unmittelbar in den Hals übergehende Corpus, den zwar ebenso abge-

18) Georg Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Katalog, Bd. II, Cöln 1912, S. 136.

19) Vgl. Caroline Valentin, Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfang des 14. Jh. bis zum Anfang des 18. Jh., Frankfurt 1906, S. 41.

20) Vgl. auch Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Bd. 2, Leipzig 1919, S. 122.

21) Sebastian Virdung, Musica getutscht, Basel 1511, Faks., hrsg. von Leo Schrade, Kassel 1931.

22) Martin Agricola, Musica Instrumentalis Deudsch, Wittenberg 1529, Faks., Hildesheim 1969.

knickten, jedoch geschweiften Wirbelkasten und durch seine kleinere Gestalt.

Um 1600 schließlich findet ein grundsätzlicher Wechsel des Instrumentennamens statt. Praetorius²³⁾ versteht nun unter "Quinterna" oder "Chiterna" nur noch die Gitarre, die Mandora wird als "Mandürchen" bezeichnet. Ihre Abbildung²⁴⁾ entspricht jenen von Virdung und Agricola. "Dieses wird von etlichen Bandürichen/ von etlichen Mandoër/ oder Mandurinichē genennet".²⁵⁾ Mandürchen leitet er von lateinisch manus = Hand ab: "forte quia manu facile comprehendi & tractari potest" ²⁶⁾

Mersenne beschreibt das Instrument ausführlicher in seiner Abhandlung "Harmonie universelle" von 1636. Er betont die Beliebtheit dieses, gegenüber der Laute einfacheren, Instruments, sofern es lediglich vier Chöre aufweist: "Or la Mandore est l'un des plus usitez, & des plus simples, car elle n'a pour l'ordinaire que quatre chordes, encore que l'on en fasse à six, ou à un plus grand nombre, afin de les faire approcher de l'excellence du Luth, dont elle est le racourci & le diminutif, c'est pourquoy on l'appelle Luthée."²⁷⁾

23) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 53.

24) Ebda., Tafel XVI.

25) Ebda., S. 53.

26) Ebda., S. 53.

27) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd. III, Paris 1975, S. 93 (Livre Second des Instrumens)

Also nur sofern es fünf oder mehr Chöre hat, wird es mit der Laute, dem edleren Instrument, verglichen und als Luthée ("lautiert") bezeichnet, was eine Analogie zur Bezeichnung "theorbiert" bei tieferen Lauten ist. Laut Mersennes weiterer Beschreibung nebst Abbildung ist bei neun Bündeln (Touches) das Abgreifen von neun Halbtönen je Chor möglich. Als gewöhnliche Länge des Instruments gibt Mersenne $1\frac{1}{2}$ Pieds an, was einer Länge von ungefähr 50 cm entspricht.

Die Ausführungen und Abbildungen von Athanasius Kircher in dessen "Musurgia Universalis" von 1650 ²⁸⁾ decken sich weitgehend mit denen von Mersenne.

Auch noch 1732 in Johann Gottfried Walthers Musicalischem Lexicon finden wir unter dem Stichwort Mandola (ital.) keine wesentlichen Veränderungen der Merkmale dieses Lauteninstrumentes. Er übernimmt noch die von Praetorius stammende Ableitung des Namens ("quia manu facile comprehendi & tractari potest") und die schon bei Athanasius Kircher stehende lateinische Bezeichnung Testudo minor. (Testudo lat. = Schildkröte, eine im 15. - 17. Jahrhundert vorkommende Bezeichnung der Laute) ²⁹⁾

Auch die bei Mersenne angedeutete Möglichkeit verschiedener Saitenzahl wird noch bei Walther beschrieben. Neben den üblichen vier Chören habe man Instrumente von sechs und mehr Chören, "um die Laute desto besser zu imitieren, und nenne sie deswegen Mandores luthées." ³⁰⁾ Dieses

28) Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Bd. I, Faks. d. Ausg. Rom 1650, Hildesheim 1969, S. 476.

29) Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, Stichwort "Testudo".

30) Johann Gottfried Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, Stichwort "Mandola".

letzte Wort wurde wohl von Mersenne übernommen. Ende des 18. Jahrhunderts bezeugt J. G. Albrechtsberger eine Mandora, welche nun 8 Chöre besitzt und der Laute eng verwandt ist: "Die Mandora, eine kleine Gattung der Laute, wird eben so gespielt, aber anders gestimmt. Diese hat nur acht Chöre von Schafdarmsaiten." 31)

Die Mandora war auch eine Vorform der "Mailändischen Mandoline", die sich im 17. Jahrhundert entwickelt hat. 32) Die Herkunft der anderen Mandolinentypen (z.B. der "Neapolitanischen Mandoline") von der Mandora gilt jedoch als umstritten. 33) Später entwickelten sich zur Mandoline ein Altinstrument, das den Namen Mandola bekam und natürlich nicht identisch ist mit dem hier besprochenen Instrument, ebenso ein Baßinstrument namens Mandolone. Die Mandola, das Altinstrument der Mandoline, stellt das noch im 20. Jahrhundert gespielte und noch heute unter dem Begriff verstandene Zupfinstrument dar.

31) Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition, Leipzig 1790, S. 418-419.

32) Vgl. Georg Kinsky, Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Katalog, Bd. II, Cöln 1912, S. 115-116.

33) Hugo Riemann, Musiklexikon, Sachteil, hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, Stichwort "Mandoline".

2. Stimmung, Besaitung und Spielweise.

Bis ins 17. Jahrhundert war die Mandora vier- oder fünfhörig, wobei aus den Abbildungen der ersten theoretischen Abhandlungen (Virdung, Agricola) nicht klar hervorgeht, ob es sich dabei um ein- oder zweisaitige Chöre (letztere in Oktaven oder unisono gestimmt) handelt. Doch schon Prätorius³⁴⁾ spricht von möglichen doppelsaitigen Bezügen, auch die späteren Theoretiker erwähnen beide Möglichkeiten. Allerdings scheinen, den späteren Abbildungen zufolge, bei vierhörigen Instrumenten eher einfache Bezüge gebräuchlich gewesen zu sein.

Bei Praetorius 1619 finden wir drei verschiedene Stimmungen:³⁵⁾ eine für ein vierhöriges Instrument $c^1 g^1 c^2 g^2$, zwei für fünfhörige Instrumente $c g c^1 g^1 c^2$ und $c f c^1 f^1 c^2$.

(An anderer Stelle führt Praetorius die Stimmung $g d^1 g^1 d^2$ an,³⁶⁾ ebenfalls eine Quint - Quart - Quint - Folge). Auch Mersenne führt 1636 die Quint - Quart - Quint - Stimmung von Praetorius ($c^1 g^1 c^2 g^2$) an, wobei die höchste Saite, die "Chanterelle", alternativ zu f^2 oder e^2 umgestimmt werden kann.³⁷⁾ Daran lehnt sich auch A. Kircher in seiner Musurgia universalis von 1650 an.³⁸⁾

34) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 53.

35) Ebda., S. 28.

36) Ebda., S. 53.

37) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd. III, Paris 1975, S. 93 (Livre Second des Instrumens).

38) Athanasius Kircher, Musurgia universalis Bd. I, Faks. der Ausg. Rom 1650, Hildesheim 1969, S. 476.

James Talbot beschreibt die Mandora in seinem Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen Manuskript ³⁹⁾ und gibt verschiedene Stimmungen an. Er verweist dabei auf die Ausführungen bei Praetorius ⁴⁰⁾, Mersenne ⁴¹⁾ und Kircher. ⁴²⁾

Während von Praetorius nur die Ableitung des Instrumentennamens zitiert ist ("forte quia manu facile tractari pt"), wird von Mersenne die Beschreibung des Instruments in englischer Übersetzung teilweise übernommen ("Mandora is an Abridgement of the Lute: it is a plain Instr[umen]t having usually but 4 single strings... sometimes 6 or more to being it nearer by Lute is call[e]d Luthée"). Auch die weitere Beschreibung von Mersenne, welche sich auf eine Abbildung bezieht, wird verkürzt wiedergegeben, desgleichen die Ausführung zum Fingersatz.

Zwei verschiedene Stimmungen, für ein vierchöriges und für ein fünfchöriges Instrument, werden im Liniensystem angegeben. Bei der vierchörigen Mandora werden, wie bei Mersenne, für den höchsten Chor drei verschiedene Stimmungen notiert. Außerdem wird das Stimmen durch

39) Oxford, Christ Church Library, Ms.Mus. 1187.

Vgl. RISM, Bd. VII, München 1978, S. 258.

Dort wird das Manuskript um 1660 datiert.

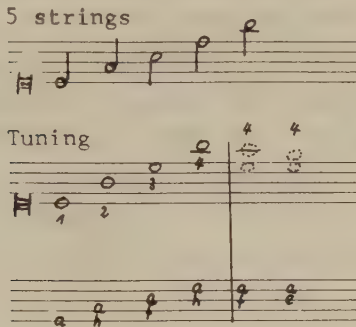
Vgl. ferner Michael Prynne, James Talbot's Manuscript, Plucked Strings-The Lute Family, in: The Galpin Society Journal, 14, March 1961, S. 61-62.

40) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 53.

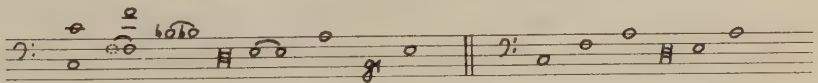
41) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd. III, Paris 1975, S. 93 (Livre Second des Instrumens).

42) Athanasius Kircher, Musurgia universalis, Bd. I, Faks. der Ausg. Rom 1650, Hildesheim 1969, S. 476.

Greifen von Einklängen auf jeweils zwei benachbarten Chören im Tabulatursystem dargestellt.



An anderer Stelle notiert Talbot die Stimmung einer sechschörigen "Mandole", wobei er auch gegebenenfalls die Stimmungen der Doppelsaiten angibt. Daneben erscheint noch einmal die Stimmung des Instrumentes mit fünf einfachen Saiten, jedoch in tieferer Lage.



In der Zeit der Entstehung des Talbot-Manuskripts kündigt sich demnach bereits eine Annäherung der Mandora an die Laute bezüglich Stimmung und Besaitung an.

Allerdings nennt J.G. Walther noch in seinem Musicalischen Lexicon von 1732 lediglich die Quint-

Quart-Quint-Stimmung ($g\ d^1\ g^1\ d^2$). 43)

Ende des 18. Jahrhunderts scheint sich die Mandora noch weiter der Laute angeglichen zu haben, da J.G. Albrechtsberger in seiner Anweisung zur Composition 1790 ⁴⁴⁾ ein achtchöriges Instrument erwähnt: "Ihre Stimmung ist, den obersten drey Saiten gemäß, allezeit E moll." Als Stimmung gibt er an: $c\ d\ e\ a\ d^1\ g^1\ h^1\ e^2$, und spricht von der Möglichkeit, die tiefen Chöre je nach zu spielender Tonart umstimmen zu können. ⁴⁵⁾

Trotz der Einfachheit des Instruments gegenüber der Laute war die Spieltechnik gleichermaßen entwickelt. Offenbar stellte das Spielmaterial, welches zum großen Teil der Literatur der Laute entnommen wurde, größere Anforderungen an den Spieler (mehrstimmiges Spiel, kolorierte Diskantstimme).

43) Johann Gottfried Walther, Musicalisches Lexicon, Leipzig 1632, Stichwort "Mandola".

44) Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition, Leipzig 1790, S. 419.

45) Ebda., S. 432.

"Doruff etliche dermassen exerciert seyn / daß sie die Couranten, Volten, und andere dergleichen Frantzösische Tántze und Lieder / auch wohl Passametzen / Fugen und Fantasien / mit einem Fedderkiehl gleich uff den Zithern gebraucht wird / oder mit einem einzigen Finger so geschwind / gerade unnd rein machen können / als wenn drey oder vier Finger darzu gebraucht würden. Wiewol etliche zween oder mehr Finger / nach dem sie exercirt seyn / gebrauchen." 46)

Den hohen Ansprüchen der im 16. und 17. Jahrhundert in der Blütezeit stehenden Lautenmusik sind demnach "etliche" Spieler gerecht geworden. So erscheinen in den hier behandelten Tabulaturen Punkte unter den Buchstaben, die als Fingersatz dienen und virtuose Techniken, wie den Wechselschlag zwischen zwei benachbarten Fingern, vermuten lassen. Diese Punkte, so erläutert Mersenne 1636 in seiner Harmonie universelle, die das Hochziehen der Saite bedeuten (bei einem Punkt mit dem Zeigefinger), dienen nicht nur der Geläufigkeit, sondern sie werden auch zur klanglichen Differenzierung einzelner Töne eingesetzt.

"Il y a encore des points souz de certaines lettres,... qui signifient qu'il faut toucher ces deux chordes en levant car elles sonnent autrement quand on les leve, que lors qu'on les abbaisse, ce que l'on appelle toucher en rabbaissant, & ont des graces differentes selon les differences du toucher." 47)

46) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. II, Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 53.

47) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd. III, Paris 1975, S. 94 (Livre Premier des Instrumens).

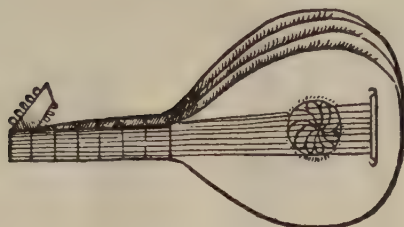
Eine, gegenüber den Ausführungen von Praetorius und Mersenne einfachere und nur für ein vierhöriges Instrument gedachte Spielweise erfahren wir von Antoine Furetière, dessen Ausführungen in J.G. Walthers Musicalischem Lexicon in deutscher Übersetzung mitgeteilt werden: "die Chanterelle, oder höchste unter nurgedachten 4 Saiten wäre mit dem Zeigefinger der rechten Hand, woran ein Feder - Kiel gemacht gewesen, die drey übrigen aber wären mit dem Daumen, und zwar eine nach der andern, gerührt, und auf jener die Melodie geführt worden ..." 48)

Im Laufe des 18. Jahrhunderts, als sich die Mandora in Saitenzahl und Mensur mehr und mehr der Laute angeglichen hatte, wird ihre Spielweise in der Literatur dieser Zeit nicht mehr gesondert beschrieben. Ihre Pflege hat vermutlich um 1800 abgenommen, womit sie das Schicksal der ihr verwandten Laute teilte. Ein nachfolgend beschriebener Traktat aus der Mitte des 18. Jahrhunderts widmet sich indes noch speziell der Mandora.

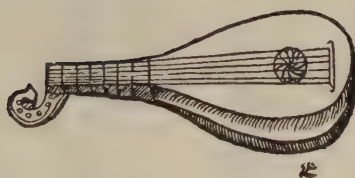
Zuvor sind die wichtigsten Abbildungen der Mandora, von Agricola, Mersenne, Praetorius und Kircher, zusammengestellt.

48) Antoine Furetière, Dictionnaire universel, 1690, Übersetzung von J.G. Walther, in: Musicalisches Lexicon, 1732, Stichwort "Mandora".

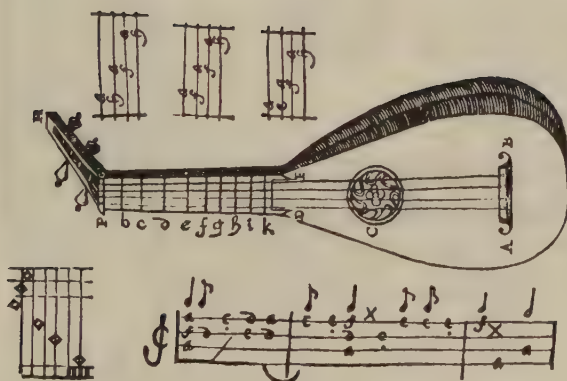
Der Instrument. Musica. xxxij
Lauteu.



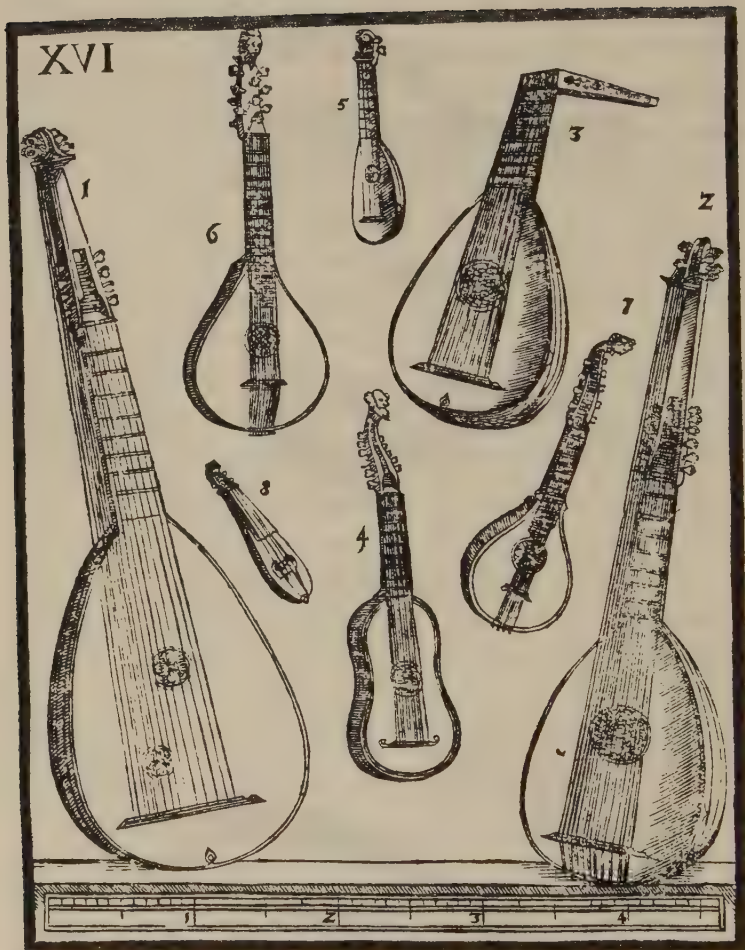
Quintern.



Martin Agricola,
Musica instrumentalis
deutsch,
Wittenberg 1529

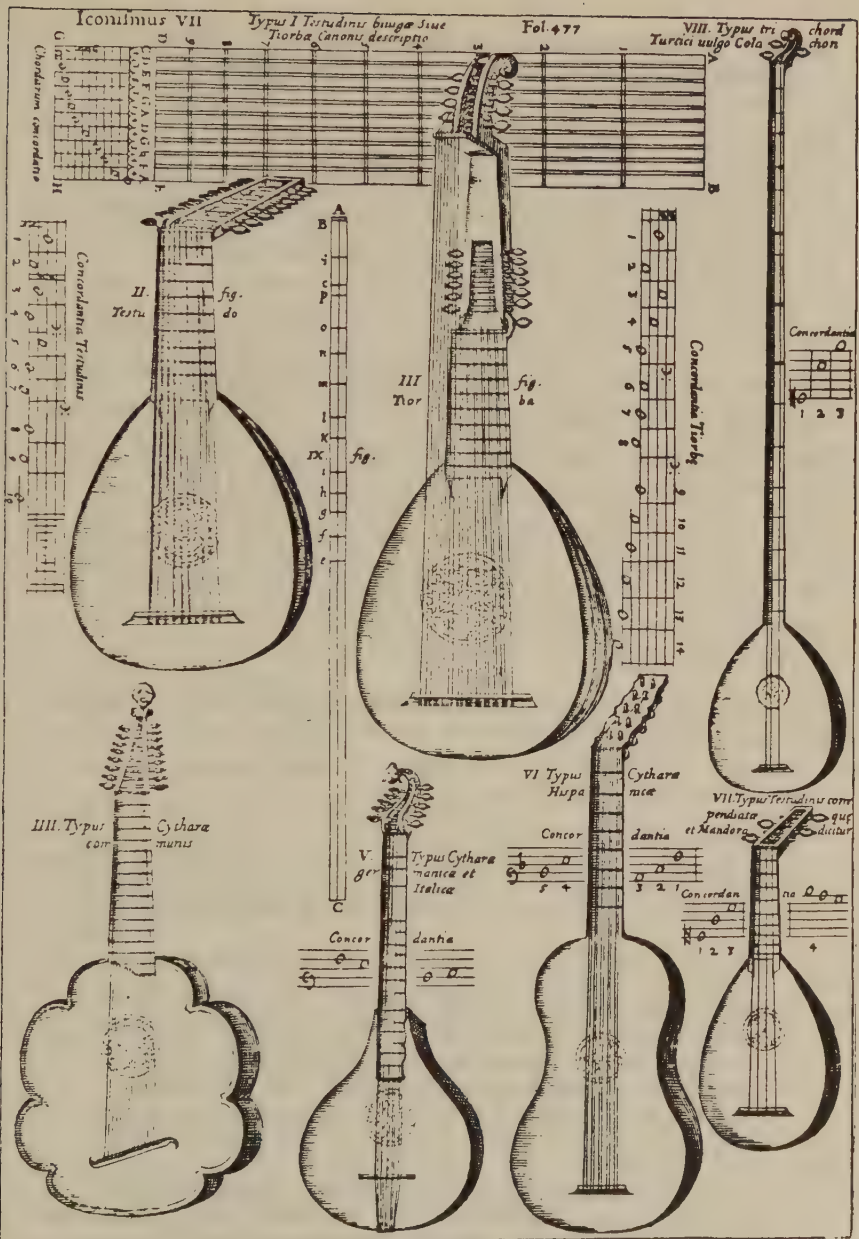


Marin Mersenne,
Harmonie universelle,
Paris 1636



1. Paduanische Theorba. 2. Laute mit Abjügen oder Testudo Theorbar. 3. Chorlaute.
4. Quinterna. 5. Mandorac. 6. Sechs Thörliche ChorZitter: 7. Klein
Englisch Zitterlein. 8. Klein Reig Posche genant.

Michael Praetorius,
Syntagma musicum, Bd. II,
Wolfenbüttel 1619



Athanasius Kircher,
Musurgia universalis,
Rom 1650

3. Die "Regulae Universales Mandorae"
der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek
(Ms. Tonkunst Schl. 509) 49)

Der Traktat enthält zunächst sechs Regeln, die im wesentlichen Verzierungsstechniken und deren Notierungsweisen im französischen Tabulatursystem betreffen. Am Schluß ist die Stimmung eines sechschörigen Instrumentes in Tabulatur dargestellt.

In den ersten beiden Regeln wird der Vorschlag von oben und der Vorschlag von unten, jeweils mit der Buchstabennotation verbal umschrieben: "... man legt in der linken Hand einen Buchstaben höher als den angezeichneten, macht mit der rechten Hand einen Doppelstreich und zieht in der linken Hand den höher gelegten Buchstaben heraus." 50) Es werden demnach Haupt- und Nebennoten gezupft. Dazu analog wird der Vorschlag von unten als Griff beschrieben.

Die Zeichen für diese Verzierungen werden durch folgende Beispiele gezeigt:

Vorschläge von oben: a) b) c)

Vorschläge von unten: b d

Die Vorschläge werden bezüglich ihres Abstands zur Hauptnote (große oder kleine Sekunde) nicht unterschieden.

49) Vgl. RISM, Bd. VII, Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen - Beschreibender Katalog von Wolfgang Boetticher, München 1978, S. 8 (Der Traktat wird dort um 1740 - 1750 datiert).

50) Vgl. die Faksimile-Wiedergabe des Traktats unten S. 29 ff.

Der Traktat wird in der Literatur nicht behandelt und findet nur Erwähnung in: Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Bd. 2, Leipzig 1919, S. 123, ferner in: Wolfgang Boetticher, Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts, Auszug aus der Habilitationsschrift 1942, Berlin 1943, mschr., S. 372.

Nach den Beschreibungen ("man legt in der linken Hand einen Buchstaben höher") würde es sich immer um eine kleine Sekunde handeln. 51)

Die Ausführung mit einem "Doppelstreich", d.h. Haupt- und Nebennote werden gezupft, läßt das Einsetzen der Vorschlagsnote vor dem Schlag vermuten, da mit dieser Technik die Akzentuierung der Hauptnote möglich ist. (Diese Verzierung und ihr Zeichen erscheint mehrfach im Manuskript der Schermer-Bibliothek).

Die dritte Regel beschreibt den Abriß (hier "Auszug" genannt). Eine absteigende Tonfolge wird durch einmaliges Zupfen und nachfolgendes Hochziehen der Finger der linken Hand hervorgebracht: "... man schlägt den ersten Buchstaben nur einfach an, und zieht den andern oder andere, das ist folgende Buchstaben nacheinander heraus..."

Als Zeichen wird ein Bogen unter den betreffenden Buchstaben angegeben: b a d c d c a

In der vierten Regel wird der Aufschlag ("Werbung" genannt) analog beschrieben: "...man schlägt dießen Buchstaben ebenfalls nur einfach an, so wohl zu beobachten, bey der Werbung so wohl, als bey dem Auszug und würft den folgenden, oder wan es zwey sein, beyde doch. nacheinander..."

51) Vgl. dazu Marin Mersenne, Harmonie universelle, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd.III, Paris 1975, S. 80 (Livre Second des Instrumens).

"Du tremblement appellé Accent plaintif."

Hier wird der Vorschlag von unten mit kleiner oder großer Sekunde beschrieben. Das Zeichen hierfür ist ein Komma nach den Buchstaben (welches im Augsburger Traktat für den Vorschlag von oben steht). Im Falle der kleinen Sekunde erscheint ein Strich über dem Komma $\bar{,}$.

Dies wird ebenfalls durch einen Bogen unter oder über den Buchstaben, diesmal in umgekehrter Lage, angezeigt: 52)

a b a b d

In der fünften Regel wird die Ausführung eines mit der oberen Nebennote beginnenden Trillers beschrieben:

"...man legt in der linken Hand einen halben oder ganzen Thon höher, macht in der rechten Hand einen Doppelstreich und zieht in der linken Hand den angesetzten Buchstaben oft und geschwind heraus bis er einem wahren Triller gleichlauthet."

Das Zeichen hierfür ist ein Kreuz nach dem Buchstaben:
b✕ d✕ c✕

Die sechste Regel beschreibt eine Tonwiederholung, welche jeweils durch zwei Punkte über dem Buchstaben (ä, ö) angedeutet wird. "...so schlag man solchen in der rechten Hand doppelt an, man zieht aber oder wirft nicht, wan nicht noch ein anderes Zeichen dabey."

Anschließend wird der Spieler allgemein ermahnt, bei jedem Stück zunächst darauf zu achten, "aus was vor einem Thon solches geht". Ebenso seien Takt und Notenwerte zur Kenntniss zu nehmen. Verzierungen sollten nur dann in einem Stück angebracht werden, wenn man sie "aus der perfection schlagen kann, ansonsten solches durch ein ungereimbt manier einen corrupten resonanz von sich gibt."

52) Dieses Zeichen steht in früheren Abhandlungen für den Abriß.

Vgl. die Zusammenstellung bei Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Bd. 2, Leipzig 1919, S.153-155.

Das folgende Tabulaturssystem ist überschrieben:

"Clavis durch welchen man in einem Stück sowohl den thon als Accord kan abnem̃en."

Die intavolierten Schlußklänge (Oktav- oder Quintklänge), deren Grundtöne über dem System angegeben sind, können demnach als Lösungsmuster (als "Entschlüsselung") zur Bestimmung von Tonart und Stimmung eines Stückes verstanden werden.

Anschließend wird noch einmal darauf hingewiesen, daß die Tonart eines Stückes, und damit auch die erforderliche Stimmung, aus dem "letzten Buchstaben" zu entnehmen ist.

Am Schluß des Traktats wird die Stimmung der Mandora dargestellt, zunächst durch intavolierte Oktavklänge und darüberstehende Tonbezeichnungen, anschließend durch intavolierte Einklänge von jeweils benachbarten Chören, beginnend mit dem höchsten Chor.

Während sich aus den Oktavklängen keine einheitliche und sinnvolle Stimmung ergibt (die Notierung ist fehlerhaft), legen die Griffe der Einklänge gesondert die Intervallfolge zweier verschiedener Stimmungen fest. In Ergänzung mit einigen der mit Tonbezeichnungen versehenen Oktavgriffe und den intavolierten Schlußklängen der vorausgehenden Seite des Traktats (welche ebenso auf zwei verschiedenen Stimmungen beruhen) können danach folgende Stimmungen angegeben werden:

d g c¹ f¹ a¹ d² und f g c¹ f¹ a¹ d².

III. Zur Intavolierungspraxis im "Lautenbuch" der Schermer-Bibliothek

1. Das Tabulatursystem

Die Handschrift enthält (außer den mensural notierten Vorlagen) durchweg französische Lautentabulatur, mit Systemen zu fünf Linien, welche sich auf eine fünfchörige Mandora beziehen. Sofern es sich um Stücke für Laute handelt, ist jeweils eine Hilfslinie unterhalb des Systems gezogen.

Die Griffpositionen werden durch Kleinbuchstaben bezeichnet, für die Mandora von a bis h, für die Laute von a bis l. Während sich die Buchstaben der Mandorentabulaturen nur auf den Linien befinden, sind sie bei den Lautentabulaturen auch noch unterhalb der Hilfslinien notiert und bezeichnen den siebten bis zehnten Chor mit a bis $\bar{a}$.⁵³⁾

Die rhythmischen Zeichen folgender Notenwerte erscheinen über dem Tabulatursystem:

	Schreiber 1	Schreiber 2	
Brevis			(nur bei Schlußklängen)
Semibrevis			
Minima			
Semiminima			
Fusa			
Semifusa			

53) Vgl. Johannes Wolf, Handbuch der Notationskunde, Bd. 2, Leipzig 1919, S. 83 - 85.
Dort wird eine Auswahl von Quellen französischer Lautentabulaturen genannt, in denen diese Bezeichnungswiese für die tiefen Chöre der Laute (ab siebtem Chor) vorkommt.

Ein dem Zeichen nachgestellter Punkt bedeutet eine Augmentation. (Er kommt nur bei Minima, Semiminima und Fusa vor).

Übereinanderstehende Buchstaben gleichzeitig zu greifender Töne sind gelegentlich, wenn sie weiter auseinander liegen, mit einem senkrechten Strich verbunden. Dies soll vermutlich das Erfassen der Griffe erleichtern, besonders wenn sie nicht auf benachbarten Chören liegen. ($\begin{smallmatrix} a \\ a \end{smallmatrix}$).

Als einziges Zeichen für den Fingersatz tritt der Punkt unter den Buchstaben auf. Er bezieht sich auf den zweiten Finger (Zeigefinger) der rechten Hand (a).

Punkte unterhalb des Liniensystems, wie sie bei einigen Stücken mit unübersichtlichem Tabulaturbild vorkommen, sind eine metrische Hilfe und markieren durchlaufend Semiminimen.

Ein Komma nach einem Buchstaben (a,) hat die Bedeutung eines "mit dem Schlag" einsetzenden Mordent.

Dieses Zeichen steht bei Mersenne⁵⁴⁾ für den Vorschlag von unten und in den "Regulae Universales Mandorae"⁵⁵⁾ für den Vorschlag von oben. Beides kommt hier nicht in Betracht, wie sich jeweils im konkreten Zusammenhang erkennen läßt.

54) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd. III, Paris 1975, S. 80 (Livre Second des Instrumens).

55) Vgl. die erste Regel der "Regulae Universales Mandorae" der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek (Ms. Tonkunst Schl. 509), (oben S. 29-30).

2. Zur Übertragung

Zur Besprechung der verschiedenen Teile der Handschrift wurde von den Beispielen meist eine Nachschrift der Vorlage und der Intavolierung, sowie eine Übertragung der Intavolierung hergestellt.

Soweit es sich um eine mensural notierte Vorlage handelt, ist die Übertragung in moderne Notenschrift im Grunde nur eine Umkehrung des Intavolierungsvorgangs. Hier soll die Übertragung einen Vergleich mit der Vorlage ermöglichen, sie lehnt sich deshalb in ihrer Notationsweise eng an die Vorlage an.

Die Übertragungen der intavolierten Baßgänge haben den Zweck, die klangliche Ausführung zu zeigen. Ebenso können dabei die durch diese Ausführung bewirkten Veränderungen der Gestalt und der Wirkung der einzelnen Wendungen besprochen werden.

Wo in der Handschrift Übertragungen von Lautentabulaturen in Mandorentabulaturen vorgenommen sind, werden zum Vergleich beide Ausführungen auch in moderner Notation vorgestellt.

Die Übertragungen, welche immer zusammen mit der Nachschrift der Originaltabulatur erscheinen, haben demnach nur den Zweck, Vergleiche mit Vorlagen, oder Vergleiche von verschiedenen Intavolierungen eines Stückes zu erleichtern. Eine Übertragung erleichtert zudem die Beschreibung musikalischer Sachverhalte, besonders bei den intavolierten Baßwendungen, da eine Bezugnahme auf die anschauliche Notenschrift möglich ist. (Eine Übertragung ist selbstverständlich kein Ersatz der Tabulatur für den Spieler).

Das Problem der Übertragungsmethode, wie es bei Issam El-Mallah⁵⁶⁾ ausführlich und umfassend behandelt wird, ist hier vergleichsweise gering. Der Note-gegen-Note Satz der meisten Stücke erfordert keine Ergänzung von Notenwerten, wie dies bei der Darstellung des Verlaufs vorhandener Stimmen notwendig wäre. Die Anwendung sowohl der "polyphonen" als auch der "philologischen" Methode⁵⁷⁾ (zweier gegensätzlicher Techniken) führt fast zu identischen Ergebnissen. Demzufolge ist eine Trennung von Tonhöhen- und Rhythmusangaben nicht notwendig. Auch die Verwendung von weißen und schwarzen Notenköpfen zur Veranschaulichung zweier Ebenen des Satzes⁵⁸⁾, der des klanglichen Gerüstes und der der figurierten Stimme, erübrigt sich.

56) Issam El-Mallah, Die Pass'e mezzi und Saltarelli aus der Münchner Lautenhandschrift von Giacomo Gorzanis, Tutzing 1979, S. 25 - 67.

57) Ebda., S. 36 - 59.

58) Ebda., S. 85 - 86.

3. Besprechung der verschiedenen Teile der Handschrift

a) Intervall-Griff-Tabellen

(Die Tonangaben basieren auf der Stimmung $d\ g\ d^1\ g^1\ d^2$

(Vgl. die unten abgebildeten Schemata, S. 40)

Octaves

Quintes simples

Quintes composées

Tierces majeures simples

Tierces majeures composées

Tierces mineures composées

Auf einem losen Blatt werden die Griffe der Dreiklangs-Intervalle Oktave, Quinte und Terz, nebst Dezime und Duodezime, chromatisch durchlaufend dargestellt, woraus das Stimmungsverhältnis der Chöre ersichtlich ist: Quarte-Quinte-Quarte-Quinte.

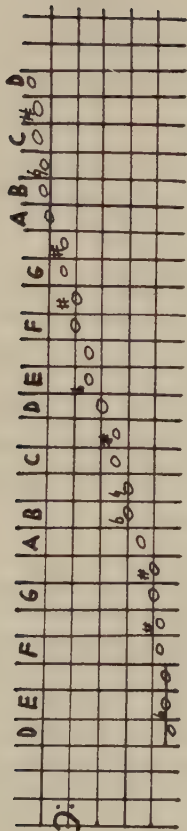
Die Skalen erheben keinen Anspruch auf die vollständige Darstellung eines Systems, sie beziehen sich auf die grifftechnische Praxis eines Instrumentes mit diesem Stimmungsverhältnis. Die möglichen und gebräuchlichsten Zusammenklänge sollen dem Spieler in Tabulatur veranschaulicht werden.

Diese Art der Orientierungshilfe scheint bei Tabulaturensystemen notwendig zu sein, da die Sinnfälligkeit der Tonhöhenrelationen - in der Notenschrift durch Terzabstand der Linien und Fixierung durch einen Schlüssel gegeben - hier nicht besteht. Bei einer Intavolierung ist das Erfassen der Intervalle sowohl gleichzeitig zu greifender Töne, als auch nacheinander eintretender Töne, bei der Ausführung einer stimmlichen Vorlage, zu beherrschen. Das Denken in Dreiklangsintervallen könnte bei der Intavolierung einer Stimme, eines horizontalen Zusammenhangs von Tönen, überwogen haben, um Bezugspunkte sofort erkennen und dazwischenliegende Töne "ausfüllend" realisieren zu können.

Die Griffe der dargestellten Intervalle und ihre leichte Verfügbarkeit für den Spieler sind ebenso für den Vorgang der Intavolierung, wie für das Lesen einer bestehenden Tabulatur von Bedeutung. Bei der Übertragung werden Zusammenklänge oder sukzessiv eintretende Töne auf diese Griffe projiziert, beim Abspielen einer Tabulatur fallen dem Spieler diese Klänge ins Auge, was bei einer Griff-

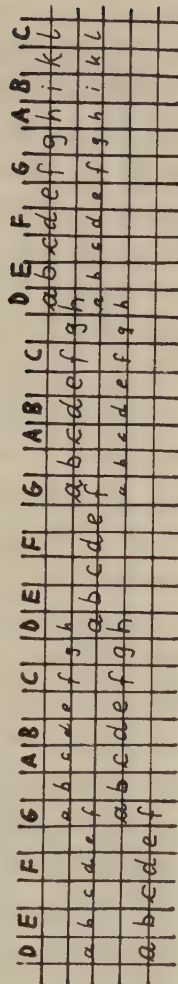
schrift, die den Verlauf einer Komposition nicht "abbildet", hilfreich sein kann. Bezüglich der Darstellung der zu greifenden Chöre und der notwendigen Übergänge auf die jeweils nächsten Chöre erweist sich das System der französischen Lautentabulatur als anschaulich.

Unter den der Handschrift beiliegenden losen Blättern befinden sich auch schematische Darstellungen der Griffe der chromatischen Skala. Allerdings stellen diese nicht, wie der erste Blick vermuten läßt, das Griffbrett und die Griffpositionen dar. Es sind Schemata der Saitenübergänge an bestimmten Stellen der Skala, bei jeweils verschiedenen Stimmungen. Die Positionen der Griffe werden nur jeweils für einen Chor abgebildet, es werden nicht alle Griffe in ihrem Verhältnis zueinander dargestellt. Ein solches Griffschema läßt sich, wie folgendes Beispiel in der Nachschrift zeigt, mit einem anderen Schema in Deckung bringen, welches die Skala im Liniensystem mit Noten darstellt.



(D - d¹)

(Das "E" steht jeweils fälschlich über Es)



(d - c³)

Maßstab 1:2

b) Regeln zu den Konsonanzfolgen, Einteilung der
Intervalle

Ebenso im Anhang, als lose Blätter, finden sich Ausführungen zum Kontrapunkt, als einem Prinzip der Abfolge von konsonanten, "Note gegen Note" gesetzten Zusammenklängen. Neben allgemeinen Regeln zum Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen erfolgt eine Einteilung der Intervalle mit kurzer Erläuterung. Die Bezeichnungen der Intervalle entsprechen teilweise denen der griechischen Musiktheorie und sind in Traktaten des Mittelalters häufig zu finden.

Diapason("durch alle") = Oktave

Diapente ("durch fünf") = Quinte

Diatessaron ("durch vier") = Quarte

"Bidiapason" ist eine Bezeichnung für die Doppeloktave. Verbreiteter scheint jedoch dieser

Begriff mit der griechischen Vorsilbe Dis... gewesen zu sein, also "Disdiapason", wie er z.B. in

Christoph Bernhards "Tractatus compositionis augmentatus",⁵⁹⁾ einem repräsentativen Werk dieser Zeit, vorkommt. Für die übrigen konsonanten Intervalle werden nicht die griechischen Termini verwendet: tierce mineur bzw. majeur, sexte mineur bzw. majeur und douziesme⁶⁰⁾ (Duodezime).

Sixtiesme entspricht der Oktave der Sexte.

59) hrsg. von Joseph Müller - Blattau

in: "Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard", Kassel 1963; vgl. S. 43 "Das vierdte Capitel" - "Von denen Consonantiis"

60) Diese Schreibweise entspricht der allgemeinen Praxis des 17. Jahrhunderts. Anstelle eines Accent grave der modernen Schriftsprache wurde ein s nach dem Vokal geschrieben.
(douziesme = douzième)

Regles generales
de la composition de Musique

1.

Il faut se garder de faire -
deux ou trois consonnances Parfaites, se suivant
immédiatement l'une l'autre de mesme espece.

2.

Ce qui se dit des Parfaites, le mesme
se doit entendre des Imparfaites:
Il faut donc mettre une Parfaite,
et a pres une Imparfaite, ou au contre
et enfin les mesler en sorte -
qu'elles ne soient de mesme espece.

Übersetzung: Allgemeine Regeln der Komposition

1.

Man muß sich hüten,
zwei oder drei perfekte Konsonanzen derselben
Art unmittelbar aufeinander folgen zu lassen.

2.

Was sich über die perfekten [Konsonanzen] sagen läßt,
dasselbe muß für die imperfekten gelten:
Man muß also eine perfekte und danach
eine imperfekte Konsonanz setzen, oder umgekehrt
und kurz [ausgedrückt] sie so mischen, daß
sie nicht von derselben Art sind.

Division des Consonnances

Les consonnances se divisent en Parfaites et Imparfaites. Les Parfaites sont, le diapason, le diapente, le diatessaron, et la tierce majeur, (laquelle aucun mettent au rang des Imparfaites. Mais la Theorie et son moyen harmonique et son effect en fait preuve suffisante) et celles qui en sont composees comme le bidiapason que les praticiens appellent quinziesme ou double octave, la douziesme, la dixiesme, Nous ne parlons point de la quarte duoble ou bidiatessaron, d'autant qu'elle doit estre plustost mise entre les Imparfaites qu'autrement.

Les Consonnances Imparfaites sont le diatessaron, la tierce mineur, la sexte majeur et mineur et celles qui en sont composees, qu'on appelle repliques.

Table des Consonnances Parfaites et Imparfaites

Parfaites

3	5	8
10	12	15
17	19	22

Imparfaites

3	4	6
10	11	13
17	18	20

Übersetzung:

Einteilung der Konsonanzen

Die Konsonanzen sind in perfekte und imperfekte unterteilt. Die perfekten Konsonanzen sind die Oktave, die Quinte, die Quarte und die große Terz (welche manche zu den imperfekten zählen. Aber die Theorie und das durch harmonische Teilung entstehende Intervall der großen Terz und ihre Wirkung beweisen es hinlänglich) und jene Intervalle, die aus diesen zusammengesetzt sind, wie die Doppeloktave, welche die Praktiker 'Quinziesme' (Quintdezime) oder 'double octave' nennen, die Duodezime, die Dezime. Wir sprechen nicht von der "quarte double" oder "bidiatessaron" (Doppelquarte), zumal die Quarte eher zu den imperfekten, als zu den perfekten Konsonanzen gezählt werden sollte.

Die imperfekten Konsonanzen sind die Quart, die kleine Terz, die große und kleine Sexte und jene Intervalle, die aus diesen zusammengesetzt sind, die man 'repliques' (Verdopplungen) nennt.

Tabelle der perfekten und imperfekten Konsonanzen.

In der Einteilung der konsonanten Intervalle in "Consonnances parfaites" und "Consonnances imparfaites" zeigen sich gewisse Unterschiede sowohl zur zeitgenössischen Theorie, als auch zu den Aussagen in früheren, vergleichbaren Spielanweisungen. Die Terz wird hier nicht mehr generell als imperfekte Konsonanz eingestuft. Die Klassifizierung der großen Terz als perfekte, und die der kleinen als imperfekte Konsonanz entspricht der Praxis der Zeit, die große Terz auch in Schlußklängen zu verwenden, die kleine Terz hingegen wegen ihres geringeren Konsonanzgrades am Schluß zu meiden.⁶¹⁾

Es erscheint widersprüchlich, daß die Quarte im Text sowohl zu den perfekten, als auch zu den imperfekten Konsonanzen gezählt wird, die Tabelle sie hingegen nur als imperfekt ausweist. Diese undeutliche Behandlung der Quarte in der Handschrift mag auf den unterschiedlichen Konsonanzgrad der Quarte in verschiedenen Verwendungszusammenhängen zurückzuführen sein. Im zweistimmigen Note-gegen-Note-Satz mit seinen herkömmlichen Kontrapunktregeln ist die Quarte, bezogen zum tiefsten Ton, eine imperfekte Konsonanz und muß von einer perfekten abgelöst werden. Als Intervall zwischen zwei Oberstimmen jedoch, gestützt etwa durch eine darunterliegende Terz oder Quinte, erscheint die Quarte als perfekte Konsonanz und kann im Schlußklang vorkommen.

Hinweise zur Verwendung von Dissonanzen fehlen in dieser kleinen Kontrapunktlehre des Schermarschen Manuskripts.

61) Vgl. Schlußklang des Beispiels 6, unten S. 60.

In einer frühen Spielanweisung für Orgel im Codex latinus 7755⁶²⁾ der Bayerischen Staatsbibliothek München aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, welche ebenso praktisch - handwerklich orientiert ist wie das Manuskript der Schermarschen Bibliothek, erfolgt im ersten Teil die Einstufung der Konkordanzanzen wie folgt:

vollkommene: Einklang, Quinte, Oktave, Duodezime, Quintdezime

unvollkommene: große und kleine Terz, Quarte, Sexte, große und kleine Dezime

"Die anderen Zusammenklänge aber, außerhalb von diesen, ergeben Dissonanzen. Doch sind Sekund, Sept und Non trotzdem bei der Bildung eines Tactus notwendig; allerdings in der Weise, daß sich der größere Teil des Tactus auf Konkordanzanzen befindet, und je besser die Konsonanz ist, um so länger und häufiger ist darauf zu verweilen."⁶³⁾ Dissonanzen werden dieser Ausführung zufolge quasi als Durchgänge verwendet. Sie treten als Verbindung der vorherrschenden, konsonanten Klänge auf und haben keine kontrapunktischen Funktionen.

Die genannte Einteilung der Intervalle findet allgemein ihre Entsprechung in den Fundamentbüchern, wie z.B. in jenem von Hans Bucher aus dem Jahre 1551.⁶⁴⁾ Jedoch

62) Dieser Traktat wurde erstmals erschlossen in der Dissertation von Theodor Göllner im Jahre 1957. Hierin erfolgte eine Nachschrift in enger Anlehnung an die originale Handschrift, auch das Faksimile ist enthalten. Vgl. Theodor Göllner, Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Tutzing 1961, S. 157-178.

63) Ebda., zitiert aus der deutschen Übersetzung der Orgelspiellehre, S. 183.

64) Vgl. Carl Paesler, Fundamentbuch von Hans von Constantz, in: VFMw V, 1889, Neudruck Wiesbaden 1966, S. 41; enthält eine Ausgabe der Baseler (lateinischen) Fassung des Traktats.

fehlt auch hierin ein Hinweis zur Verwendung dissonanter Klänge. Eine konkrete Auseinandersetzung mit Dissonanzen und eine genauere Abstufung der Qualität aller Intervalle erfolgt erst in den Traktaten, die sich nicht nur auf einen Contrapunctus aequalis beziehen. So stellt Christoph Bernhard in seinem Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen Traktat ⁶⁵⁾ eine differenzierte Bewertung der Dissonanzen, je nach deren Verwendungszusammenhang, vor. ⁶⁶⁾ Die Quarte wird dabei, entsprechend ihrem Bezug zu einer Unter- oder Oberstimme und entsprechend ihrer rhythmischen Erscheinung (etwa als "Syncopation") in ihrem Grad an Dissonanz oder Konsonanz verschieden bewertet.

Die Ausführungen zu den Konsonanzfolgen und die Einteilung der Intervalle im Manuskript der Schermer-Bibliothek lassen demnach noch auf eine alte Praxis des Kontrapunkts, mindestens als Basis für die ausgeführten musikalischen Versuche, schließen. Der abwechselnd in perfekten und imperfekten Konsonanzen fortschreitende Note-gegen-Note-Satz scheint jedoch nicht in Zweistimmigkeit zu verharren, wofür die Einstufung der Quarte als imperfekte und perfekte Konsonanz spricht. Dissonanzen sind nicht in den Kontrapunkt einbezogen. Sie könnten möglicherweise ähnlich in Erscheinung treten, wie dies in der Orgelspiellehre des Codex latinus 7755 der Bayerischen Staatsbibliothek München aus dem 15. Jahrhundert beschrieben ist.

65) Zur Datierung des Traktats vgl. Joseph Müller-Blattau, Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, Kassel 1963, S. 7 ff.

66) Ebda., S. 61 - 63.

c) Baßwendungen und ihre Intavolierung ⁶⁷⁾

In der vorliegenden Handschrift erscheinen vereinzelt mensural notierte Baßgänge, welche sodann, zur Zwei- bis Dreistimmigkeit erweitert, intavoliert werden. Sie setzen jeweils so ein, als seien sie aus einem Zusammenhang herausgelöst, münden über einen Quint- bzw. Quartschritt in einen Schlußton und legen so eine Tonalität fest. Über diesen Baßtönen werden konsonante Intervalle punctus contra punctum gesetzt, wobei in der Fortschreitung im allgemeinen den besprochenen Konsonanzfolgeregeln entsprochen wird und ein Wechsel zwischen perfekten und imperfekten Konsonanzen, wie sie hier definiert sind, stattfindet. Ergebnis dieser "Setzart" ist jeweils nicht ein konsequent aus zwei oder drei Stimmen, im linearen Sinne, bestehender Satz, vielmehr steht das Intervall als Zusammenklang im Vordergrund. Töne einer vermuteten Stimme stehen oft beziehungslos nebeneinander und springen mitunter in größeren Intervallen. Die Baßvorlage stellt zwar einen stimmlichen, zusammenhängenden Verlauf dar, dieser geht jedoch bei der Intavolierung verloren, was noch gezeigt wird. Taktstriche fehlen bei diesen Baßgängen und ihren intavolierten Ausführungen. Sie erübrigen sich angesichts der vorherrschenden Bewegungseinheit von Minimen, von denen jeweils zwei im Sinne eines Tactus zusammengefaßt werden können. Die Ausdehnung eines Tactus entspräche demnach einer Semibrevis. Dies ergibt sich aus dem Verlauf der Bässe, von einzelnen problematischen Fällen abgesehen. Es ist anzunehmen, daß hier keine metrische Ordnung, keine Ab-

67) Vgl. Bildteil S. 89-90.

stufung der Gewichte vorherrscht. Es handelt sich um eine Abfolge von Semibreven, die meist in zwei Minimen unterteilt sind, was einem Auf- und Abschlag entspricht.

Eine detaillierte Besprechung von acht Beispielen, von denen jeweils eine Nachschrift und eine Übertragung der Intavolierung hergestellt wurde, sollen diese allgemeinen Beobachtungen konkretisieren und des weiteren zur Klärung folgender Fragen beitragen:

- 1) Stammen die als Vorlage dienenden Bässe aus komponierter Musik, aus Vokal- oder Instrumentalmusik (eventuell aus Tänzen), oder sind sie frei erfunden? Betrachtungen des Metrums sowie der Gestalt der Bässe, besonders auch im Hinblick auf Sequenzbildungen oder Baßmodelle, sollen eine Identifizierung ermöglichen.
- 2) Werden auch Stimmen realisiert oder besteht der Satz nur in Zusammenklangsfolgen? Wie werden die Schlüsse gebildet?
- 3) Welche Möglichkeiten des "vollgriffigen", akkordlichen Spiels bestehen für die Mandora angesichts ihrer Stimmung ohne Terz?

Die Ausführungen einer Baßstimme auf der Mandora hat aufgrund der hohen Lage des Instruments und seines geringen Klangvolumens in seiner Wirkung nichts mehr mit einem Baß, als einer tiefen und hervortretenden Stimme, gemein. Dennoch haben hier die Baßtöne die Funktion eines Fundamentums: sie sind Grundtöne von Klängen, bisweilen von funktional aufgefaßten Akkorden. Inwiefern die Mandora sogar als "Fundamentinstrument" verwendet werden kann, in dem Sinne, wie es Praetorius erläutert, sollen die beschriebenen Beispiele ebenso klären.

"Omnivoca, oder FundamentInstrument seynd diese/so alle voces oder Stimmen eines jeden Gesangs führen und be- greiffen können/und also das ganze Corpus und vollkommene Harmony aller/so wol der mittel= als unterstimmen oder parteyen so wol in Vocali als Instrumentali Musica auff sich erhalten; Als da Seynd: Orgeln/Positiff/Regalwerck/ starcke doppel= drey= und vierfache Clavicymbel.

Und hierher können auch die Spinetten/Lauten/Theorben/ doppel Harffen/grosse Cithern/Lyren/ec. Wen̄ man sie als Fundament-Instrumenta, meistentheils aber nur zu einer einzigen/zwo oder dreyen Stimmen in einer stillen und eingezogenen Music gebraucht/referirt werden. Sonsten in einer starck rauschenden/mit vielen und mancherley Personen besetzten Music, sind sie besser zur zier= und als OrnamentInstrumenta zu gebrauchen." 68)

68) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. III, Wolfen- büttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. "139" (recte 119).

Beispiel 1

(Bildteil S. 89 oben)

Example 1 shows a single melodic line on a five-line staff. The melody consists of a sequence of eighth and quarter notes. Below it, the piano accompaniment is shown on two staves. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a simple bass line. The word "aliter" is written above the piano accompaniment, indicating an alternative version of the piece.

Übertragung

Übertragung shows a two-staff transcription of the original piece. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the piano accompaniment. The notation is more complex than in the original, with many beamed notes and accidentals. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

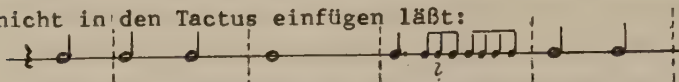
Eine gewisse Schwierigkeit, den Baß des ersten Beispiels tonal zu erklären, ergibt sich aus dem fehlenden Zusammenhang. Wenn das vorgezeichnete b kein Schreibfehler ist, kann für die Vorlage, aus der dieser Baß eventuell exzerpiert wurde, ein Einschlag des phrygischen Modus (nach a transponiert) in Frage kommen. Diese Vermutung wird besonders vom zweiten Abschnitt der Tonfolge unterstützt.

Beide Hälften dieses Basses sind rhythmisch und melodisch aufeinander bezogen. Beide beginnen nach einer Minima Pause mit einem Aufschlag und führen den erwähnten Tactus mit der Ausdehnung einer Semibrevis aus.

Die Schlußtöne stehen in einem nachbarschaftlichen Verhältnis zueinander. Das c der ersten Wendung wird in einer einfachen, direkten Weise nach einem impulsgebenden Aufschlag g, einer Umschreibung der kleinen Terz e-g und einem Quintfall erreicht. Der Weg zu dem korrespondierenden A ist etwas ungewöhnlicher: Der anfängliche Tonraum einer kleinen Terz wird durch das a überhöht, der folgende Quintfall nach d scheint eine Sequenz in Gang zu bringen, die jedoch durch die Semibrevis g abgefangen wird. Das zunächst als Überhöhung empfundene a wird als Schlußton durch Quart- und Quintfall eine Oktave tiefer bekräftigt. In der Intavolierung werden die ersten vier Töne des Basses in Dezimen-Parallelen, der vorletzte Ton der ersten Kadenz wird als Quint-Oktav-Klang ausgeführt, über dem letzten Ton wird ein Dreiklang in enger Lage errichtet (der Baßton ist dabei eine Oktave höher gesetzt).

Dieser erste Abschnitt wird noch ein zweites Mal intavoliert, dabei wird anstelle des vorletzten Tons

unvermittelt eine Spielfigur ausgeführt. Die Darstellung des Rhythmus der zweiten Intavolierung über dem System der Tabulatur ergibt folgenden Ablauf, der sich jedoch nicht in den Tactus einfügen läßt:



In der Übertragung wurde dies korrigiert.

Über dem zweiten Teil dieses Baßganges, welcher mit seinem beschriebenen Sequenzcharakter überwiegend Quart- und Quintschritte enthält, befindet sich eine dazu im Gegensatz stehende, eher kantable Oberstimme: Eine von h^1 über cis^2 (Alteration) zu d^2 aufsteigende und über c^2 wieder absteigende Linie erreicht mit einer Tenorklausel ($h^1 - a^1$) den Schluß und Oktavklang a^1 .

Im ersten Abschnitt findet ein Übergang von paralleler Fortschreitung in Dezimen zu einer kadenzierenden Wendung statt, die sich nicht aus dem Zusammenhang und durch Klauseln ergibt. Die unvermittelten klanglichen Ergänzungen lassen die entstandenen Klänge als etwas Selbständiges erscheinen. Der Baß, zunächst in der Parallelität ohne Funktion als Klangträger, wird dabei jeweils zum Grundton.

Demgegenüber bleibt der zweite Abschnitt in überzeugender Zweistimmigkeit und schließt durch das Zusammentreffen zweier Klauseln.

Beispiel 2

(Bildteil S. 89 unten)

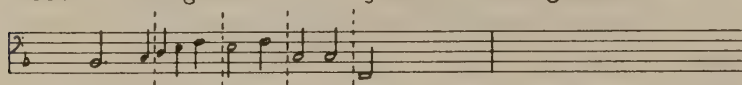
Cadences

The 'Cadences' section consists of three systems of musical notation. Each system has a single staff. The first system contains a sequence of notes: a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a half note F#4. The second system begins with a double bar line, followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. The third system follows the same pattern: a double bar line, a quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4.

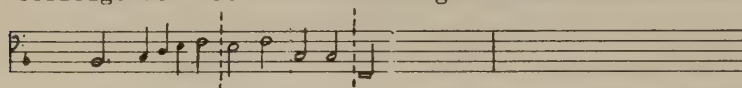
Übertragung

The 'Übertragung' section consists of two systems of musical notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system's treble staff contains a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The bass staff contains a half note F#4, followed by a quarter rest, then eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4. The second system follows the same structure: the treble staff has a half note G4, eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4; the bass staff has a half note F#4, a quarter rest, eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, and a half note G4.

Die Tonalität ist durch die steigende Tonfolge von b nach f über den Leitton e und durch den bekräftigenden Wechsel des Zieltons f mit seinem Leitton umschrieben. Der Schlußton wird eine Oktave tiefer, wieder über einen Quart- und Quintfall erreicht. Die Frage des Tempus ist nicht eindeutig zu klären. Faßt man, wie im vorausgehenden Beispiel, zwei Minimen zusammen, geht dies zwar mit den vorhandenen Notenwerten auf, dem melodischen Verlauf dieser Wendung würde dies jedoch nicht gerecht:



Überzeugender ist die Einteilung in Brevis-Einheiten:

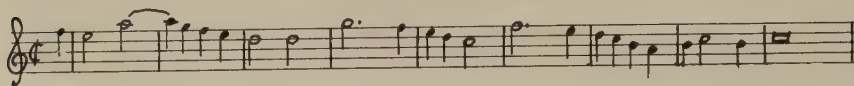


Die Ausführung in Tabulatur läßt den Baßgang fast unverändert, er wird lediglich eine Oktave höher notiert, was durch den Tonumfang des Instrumentes bedingt ist. Mit Terzen gekoppelt, fehlt dem Baß natürlich die Eigenschaft eines Fundaments, die er aber dann mit dem Quartfall und bis zum abschließenden Quintfall besitzt. Der fortgesetzte Wechsel der Terzklänge, welche zunächst melodisch wirken, erlangt über den drei letzten Baßtönen harmonische Bedeutung: $\overset{g^1}{e^1}$ wird zur Terz und Quinte über dem eintretenden c^1 , $\overset{a^1}{f^1}$ wird zur Oktave und Dezime über f. Der zweite Ton des Basses wird in Art einer Verzierung in zwei Fusae aufgelöst. In der zweiten Intavolierung werden nur die ersten zwei Töne in der höheren Oktavlage notiert (sie befinden sich außerhalb

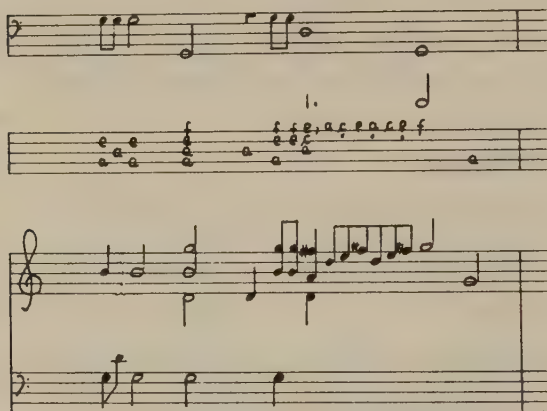
des Tonumfanges der Mandora), ab d wird wieder die Oktavlage des Anfangs fortgeführt. Der Terzkoppelung der ersten Version entsprechen nun Dezimenparallelen, der Quartfall der Vorlage ist durch einen Quintsprung ersetzt, die Schlußwendung besteht auch hier in der Wiederholung des Dreiklangs auf c^1 in enger Lage und dem abschließenden Oktav-Dezim-Klang. Die Verzierung entfällt in dieser Version.

In beiden Intavolierungen wird der Baß als zusammenhängende Stimme zerstört und erhält jeweils wechselnde Aufgaben. Bei der ersten Ausführung wird zunächst durch die Verzierung quasi ein Auftakt gebildet, der Baß wird dann durch die Terzkoppelungen aus seinem zwingenden, sinnvollen Verlauf herausgelöst. In der Schlußwendung schließlich erhält er die Funktion eines Baßfundaments. Ähnlich verhält es sich bei der zweiten Ausführung. Die Töne $c^1 d e$ erscheinen hier als Einzeltöne, die Baßlinie wird dabei durch den Septsprung unterbrochen. Durch die Verbindung mit Dezimen verliert auch hier der Baß zunächst seine Selbständigkeit und tritt in der Schlußwendung wieder als Fundament in Erscheinung.

Dezimen, Dreiklänge in enger und weiter Lage (Baß als Grundton), einzelne Tonfolgen ohne klangliche Aus-
führung erscheinen im Wechsel. Eine ähnliche Sequenz
erscheint in einem Passamezzo von Francisq Caroubel,
welcher in der Terpsichore von Michael Praetorius zu
finden ist, in folgender Form:⁶⁹⁾



Beispiel 5
(Bildteil S. 90 links)



Diese einfache, kadenzierende Wendung weist im Gegen-
satz zu den anderen Beispielen durch die jeweils an-
springenden Tonwiederholungen einen markanten
Rhythmus auf. Die Intavolierung behält diesen Baß,
dessen bestimmter Rhythmus auch mit einer logischen
Intervallfolge einhergeht, nicht bei. Im ersten Teil

69) Michael Praetorius, Gesamtausgabe der musikalischen
Werke, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. XV, Terpsichore,
Wolfenbüttel 1612, bearbeitet von Günther Oberst,
Wolfenbüttel 1929, S. 168.

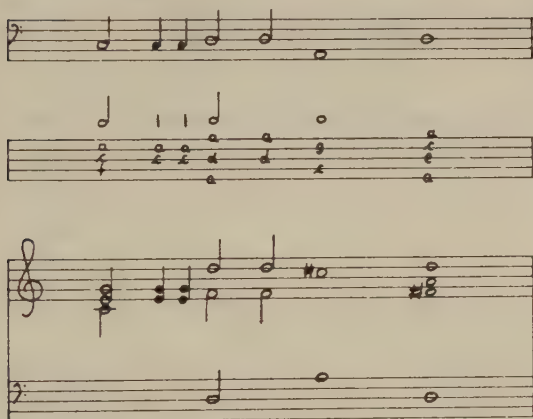
entfällt der Oktavsprung, im zweiten Teil verlieren die Baßtöne gänzlich ihre Bezogenheit aufeinander. Sie wirken punktuell und gehen in der weiten Lage der Klänge auf. Die Oberstimme ersetzt die anspringende Tonwiederholung des Anfangs durch einen Sprung (h^1-d^1), die vorletzte Semibrevis wird mit einer Spielfigur überbrückt.

Beispiel 6

(Bildteil S. 90 links)

Notez que les

penultiesmes des Cadances
doivent estre accords
parfaits



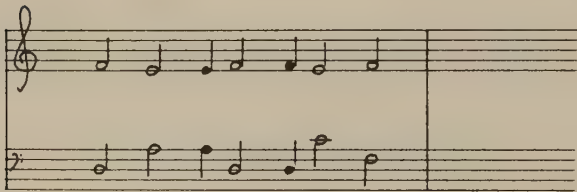
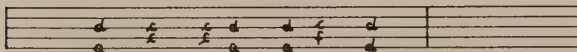
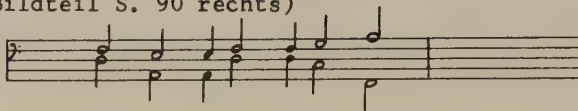
Auch dieser Schluß einer Baßstimme wird auf die gewohnte Weise intavoliert: Ohne die melodische Baßlinie zu erhalten, werden über den einzelnen Baßtönen Terzen (bzw. Dezimen), Quinten und Oktaven gesetzt. Dabei wird von zwei- bis viertöniger Ausführung gewechselt.

In der Anmerkung der Handschrift zu diesem Beispiel wird auf die Notwendigkeit der Alteration bei der Bildung der Diskantklausel hingewiesen:

"Beachte, daß die Paenultima der Kadenzen perfekte Akkorde sein müssen".

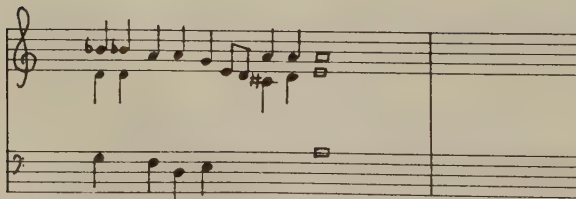
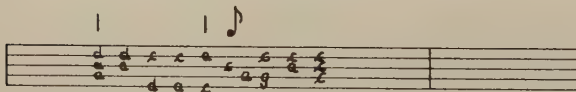
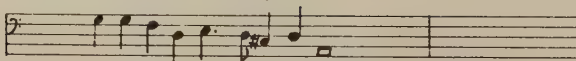
Beispiel 7

(Bildteil S. 90 rechts)



Beispiel 8

(Bildteil S. 90 rechts)



Im Beispiel 7 ist bereits die Vorlage zweistimmig und wird durch die Intavolierung geringfügig geändert: Die Intervallschritte der Unterstimme werden umgekehrt (wegen ihrer zu tiefen Lage), der Dezimklang des Schlusses weicht einem Oktavklang. Die Quintsprünge des Basses, die Sekundschritte der Oberstimme, sowie die Klangfortschreitung (Wechsel zwischen Quint- und Dezimklängen) sind vergleichbar mit der zweiten Hälfte des Beispiels 1.

Die Baßvorlage des Beispiels 8 weist wiederum einen gehenden Charakter auf und gleicht jener des Beispiels 2. Auch hier wird dieser Charakter durch zwangsläufige Oktavierungen nicht realisiert. Die Baßtöne dienen als Grundtöne von Klängen und haben als Zusammenhang geringe Bedeutung.

Die freie Gestalt der beschriebenen, intavolierten Baßgänge, ihre ambivalente Metrik und die jeweils abschließenden Klauseln lassen eine Herkunft aus Vokalkompositionen vermuten (mit Ausnahme der Beispiele 3 und 4, welche durch ihren eingängigen, formelhaften Charakter eher Tanzstücken zuzuordnen sind) und sie als Exzerpt-Bässe einstufen, wie sie aus bestimmten Frühformen des Generalbasses bekannt sind.⁷⁰⁾ Ihre Merkmale könnten in einem vokalen Zusammenhang durchaus Sinn haben: Ihre freie Gestalt hinsichtlich Ausdehnung und Symmetrie, ihre nicht eindeutigen metrischen Gruppierungen und die abschließenden Klauseln könnten zu Textgliedern gehören, deren Verlauf sie nachzeichnen und deren syntaktische Fügungen durch diese Klauseln verdeutlicht werden.

70) Vgl. H.H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw XIV (1957), S. 66.

Es liegt nahe, zunächst im Bestand der übrigen Musikalien der Schermer-Bibliothek nach einer Grundlage für die vorliegenden Versuche zu einer Art Generalbaßspiel zu suchen. Ausgehend von der genannten Beschaffenheit einer möglichen Vorlage bieten sich im wesentlichen zwei Drucke der Sammlung an:

- 1) Die Neuen Teutschen Geistlichen Lieder von Adam Gumpelzhaimer, erschienen 1591 in Augsburg. Ihr vollständiger Titel lautet:
Neue Teutsche Geistliche Lieder/mit dreien Stimmen/
nach Art der Welschen Villanellen/welche nit allein
lieblich zu singen/sondern auch auf allerlei
Instrumenten zu gebrauchen.
- 2) Die von Valentin Haußmann (aus Gerbstädt) im Druck herausgegebene Sammlung von Tricinien, erschienen 1607 in Nürnberg, worin Kompositionen von Giovanni Giacomo Gastoldi, Luca Marenzio, Orazio Vecchi und Lupi enthalten sind.

Das anschließend gegebene Beispiel von Gumpelzhaimer weist eine dreiteilige Form auf. Der Baß, dessen kürzere Abschnitte die beiden ersten Teile untergliedern, gleicht in seinem sprunghaften Duktus, in der Ausdehnung der Abschnitte und teilweise im Rhythmus (vergleiche den Beginn mit Beispiel 7) den intavolierten Bässen. Dabei ist auch für diesen Satz eine vom Baß ausgehende, aus Konsonanzfolgen bestehende, Begleitpraxis vorstellbar. Die am Ende der Baßstimme handschriftlich und nachträglich notierte formelhafte Wendung weist zudem auf eine instrumentale Ausführung dieser Stimme hin und ist als Überleitung nach jeder Strophe gedacht.

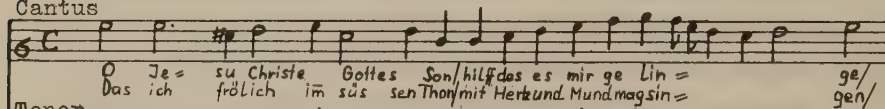
Auch das Beispiel von Gastoldi, aus den von Valentin Haußmann mit deutschen, weltlichen Texten herausgegebenen Tricinien, würde sich mit seinem einfachen Satz für eine gemischt vokal-instrumentale Besetzung in kleinem Kreise eignen und die beschriebene Begleitpraxis mit einem Lauteninstrument ermöglichen.

Dabei könnte beliebig zwischen klanglicher Ausführung und einfachem Nachspielen einer Stimme (dies eher bei bewegteren Stellen des gegebenen Beispiels) gewechselt werden.

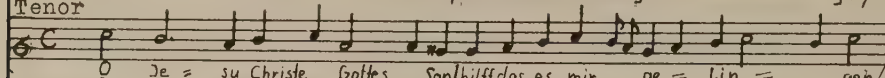
Adam Gumpelzhaimer, Neue Teutsche Geistliche Lieder,
Augsburg 1591 ⁷¹⁾

I.

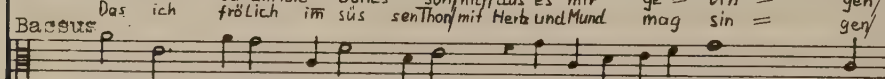
Cantus



Tenor

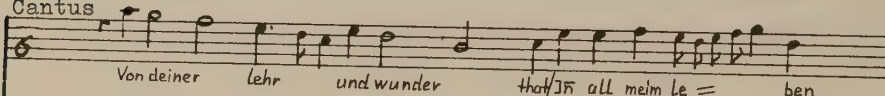


Bassus

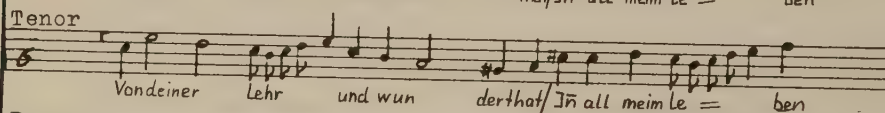


O Je = su Christe Gottes Son/ hilffdas es mir ge = Lin = ge/ Das ich frölich im süs senThon/ mit Hertzund Mundmagsin = gen/

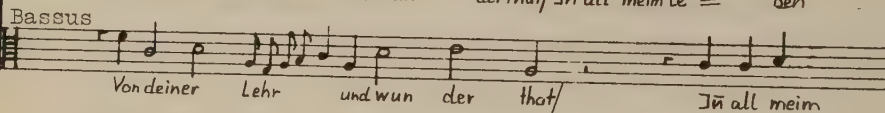
Cantus



Tenor

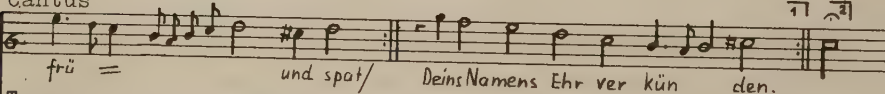


Bassus

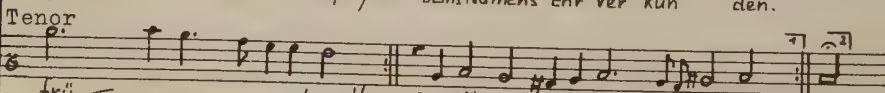


Von deiner Lehr und wun der that/ Jñ all meim

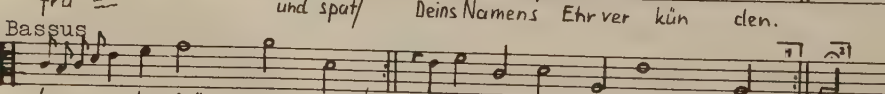
Cantus



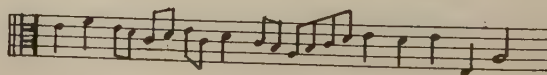
Tenor



Bassus



Le = ben frü und spat/ Deins Namens Ehr ver kün den.

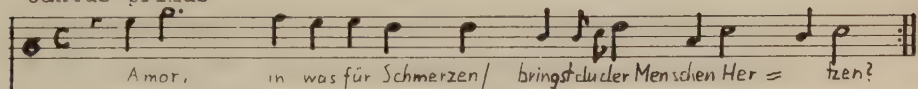


71) Die Schlüsselung und die Stimmbezeichnungen wurden vom Original übernommen.

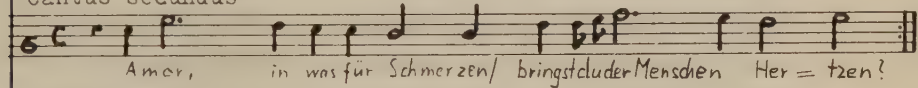
Giovanni Giacomo Gastoldi, Tricinia, Nürnberg 1607

I.

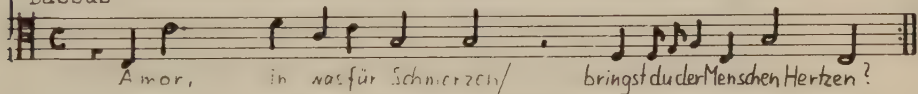
Cantus primus



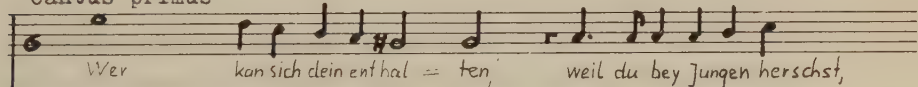
Cantus secundus



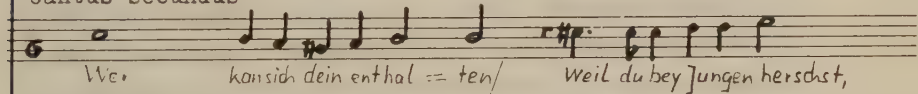
Bassus



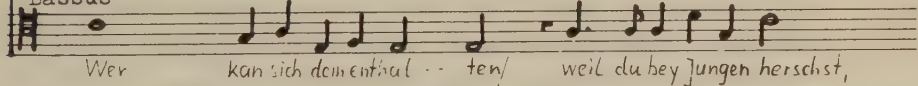
Cantus primus



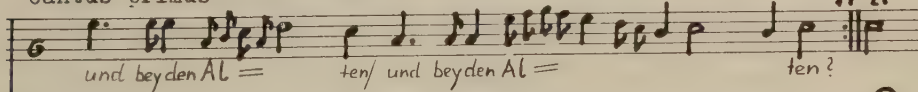
Cantus secundus



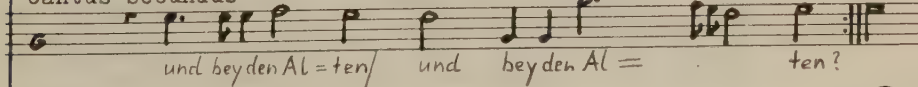
Bassus



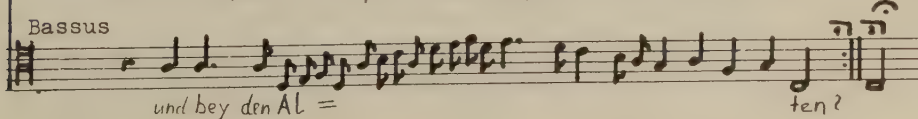
Cantus primus



Cantus secundus



Bassus



Denkbar wäre auch eine spontane Erfindung der jeweils intavolierten Baßwendungen.

Auch diese Möglichkeit könnte, ebenso wie der Fall des Exzerprierens, eine Übungsgrundlage für eine Stegreifpraxis darstellen. Insbesondere dürfte dabei der Kadenzvorgang für den Instrumentalisten von Belang sein: Das Auftreten einer Baßklausel erfordert das Hinzufügen anderer Klauseln und es entstehen Klangfolgen, die als Kadenz bezeichnet werden können. Gelegentlich werden auch Schlüsse durch unvermittelt einsetzende Dreiklänge gebildet, die als ganzheitliche Gebilde, unabhängig von Stimmen, verwendet werden. (Vgl. Beispiele 1, 4, 6)

Hier findet demnach eine Auseinandersetzung mit Vokalmusik statt mit der Absicht, das Begleiten, lediglich mit einer Baßstimme als Vorlage, zu ermöglichen. Allerdings hat dieser Vorgang mit der allgemeinen Hinwendung der Spielmannspraxis zur Vokalmusik, wie sie insbesondere in der Gattungsgeschichte des Ricercars ab der Mitte des 16. Jahrhunderts zu erkennen ist ⁷²⁾, nichts zu tun. Als mögliche Vorlagen kommen weniger durchimitierte Motetten in Frage, eher Kompositionen mit gleichzeitigem Textvortrag und weitgehend gleichem Rhythmus in allen Stimmen.

72) Vgl. Helmut Haack, Anfänge des Generalbaß-Satzes, Tutzing 1974, S. 66 - 67, ferner Stefan Kunze, Artikel "Instrumentalmusik", in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967.

Der in der Literatur zur Entstehung des Generalbasses beschriebene Bassus pro organo, ein nachträglich aus einer Komposition exzerpierter und vom Organisten mit Zusatzstimmen aus dem Stegreif auszuführender Baß, ist im Prinzip mit der hier vorliegenden Erscheinung vergleichbar. Otto Kinkeldey⁷³⁾ und Max Schneider⁷⁴⁾ weisen schon für Ende des 16. Jahrhunderts unbezifferte Orgelbässe nach, die als Vorläufer des bezifferten (und komponierten) Basso continuo gelten. Das älteste Beispiel ist bei Schneider zu finden⁷⁵⁾: eine Baßstimme für Orgel und andere Instrumente zu einer mehrchörigen, vierzigstimmigen Komposition von Alessandro Striggio aus dem Jahre 1587. Zwei Seiten dieser Baßstimme sind im verkleinerten Faksimile abgebildet, sie trägt die Überschrift: "Bassone cavato dalla parte piu basse del. 40 Per=sona nimerro delcircolo con un trombone No.41 per sostentamento della armonia persona riscon Orgono Liulo & cimpoli ouiole." Nach Schneider kann dies nur heißen: "Bassone cavato dalla parte piu basse del 40, per sonar in mezzo del circolo con un trombone (No. 41 ist die Stimmblattzahl) per sostentamento della armonia per sonarsi con organo, Liuto & cimbali o viole." Dieser "ausgezogene" Fundamentbaß - sein sprunghafter Duktus gleicht jenem der Beispiele 1 und 7 - könnte auch in seiner Ausführung mit den Intavolierungen des Schermer-Manuskripts vergleichbar sein.

73) Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1910, S. 194 - 204.

74) Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918.

75) Ebda., S. 66 - 67.

Der Anlaß für die Entstehung solcher Orgelbässe ist jedoch ein anderer. Schneider wertet sein Beispiel und auch die ähnlichen Beispiele bei Kinkeldey als Vereinfachung für den Organisten, besonders bei vielstimmigen Werken ein Begleiten zu ermöglichen, ohne nach Stimmen spielen zu müssen oder eine Intavolierung zu benötigen.⁷⁶⁾ Eggebrecht spricht in Übereinstimmung damit bei dieser Vorform des Generalbaßspiels von einem Intavolierungsersatz.⁷⁷⁾

Agostino Agazzari, dessen Abhandlung über die Generalbaßpraxis "Del suonare sopra il basso con tutti li stromenti & dell' uso loro nel conserto" (1607) von Praetorius in Teilen übersetzt übernommen ist⁷⁸⁾, gibt ganz allgemein, ungeachtet der Komplexität eines Werkes, die Vermeidung einer Intavolierung als eine Ursache für die Entstehung des Generalbaßspieles an:

"Die ander Ursach ist die große Bequemlichkeit/daß der/so schlagen lernet/sich mit der Tabulatur zu bemühen unvonnöten hat. In betracht/dasselbe ein beschwehr= und Verdießlich ding ist/darinnen man leichlich irre wird/insbesonderheit wen man eximproviso Musiciren soll."

Auch die anschließende, praktische Deutung von Agazzari ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich:

76) Max Schneider, Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung, Leipzig 1918, S. 66.

77) H.H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw XIV (1957), S. 66.

78) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks. hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 150-151.

"Die dritteursach deuchtet mir allein wichtig gnug zu sein/einen solchen GeneralBaß ein zu führen, nemlich die menge der Operum und Bücher/so man sonsten zum Musiciren von nöten hat. Denn wenn man nur das allein/so zu Rom in einer Kirchen darinnen man pflegt zu Musiciren, in einem einzigen Jahr gesungen wird/absetzen/ und in Tabulatur bringen solte/so müste der Organist ein größer Bibliothecam haben/als kein Doctor im Rechten. Derowegen man billich den Baß auff diese Art erfunden hat/weil es doch nit nötig ist/wenn in die Orgel oder Regal gesungen wirdt/daß man alle Stimme oder Parteien schlage/wie sie gesetzt seyn. Wenn man aber alle Stimmen/wie sie Contrapunctes weise in einander gefüget seyn/schlagen wil/das ist ein ander Werck/und gehöret nicht hieher zu unserm jetzigen intent und vorhaben."

In der Begleitpraxis des Schermar-Manuskripts ist nicht die Bewältigung vielstimmiger Kompositionen, wie etwa im Falle der Baßstimme von Alessandro Striggio, Anlaß für die Abkehr von der Intavolierung der Stimmen. Ein Grund liegt - neben den von Agostino Agazzari angeführten Gründen - in einer gewissen musikalischen Laienhaftigkeit im Umgang mit Noten, was durch den Gesamteindruck der Handschrift angenommen werden kann. Es bestand die Neigung, auch selbst einfachere Kompositionen anhand der tiefsten Stimme frei zu begleiten, die ausgeführten (freien) Intavolierungen stellen dabei ein Übungsstadium dar.

Wenngleich die Praxis der des basso pro organo gleicht, kann bei der Mandora nicht tatsächlich von der Ausführung eines Fundamentum, einer tragenden Baßstimme gesprochen werden. Das Begleiten hat keine unterstützende Funktion, es ist eher ein integriertes "Mitspielen" auf klanglicher Ebene.

So hat dies nichts mit Generalbaß-Satz zu tun, welcher mit einer gewissen Trennung zweier Ebenen verbunden ist. H. Haack definiert diesen Begriff: "Das Ergebnis der um 1600 auf der Ebene der Komposition stattfindenden Aufspaltung des bis dahin homogenen, aus Einzelstimmen grundsätzlich gleicher Faktur bestehenden Vokalsatzes in vordergründige Einzelstimmen und einen im Hintergrund verlaufenden Klangfluß nenne ich daher Generalbaßsatz."⁷⁹⁾ Haack bezieht sich dabei auf Thr. Georgiades, welcher als erster den Begriff "Generalbaßsatz" mit dem stile recitativo in Verbindung bringt: "Doch der sowohl dem stile recitativo als auch dem concerto übergeordnete satztechnische Begriff ist der des Generalbaß-Satzes: Der tektonische Unterbau wird vom Baß getragen, er bildet das Gerüst der Zusammenklangsfolge und wird instrumental ausgeführt."⁸⁰⁾ Georgiades wertet diese Funktion des Generalbasses, welcher nicht mehr unmittelbar mit Sprache verbunden ist, als eine Verselbständigung des Instrumentalen.⁸¹⁾ Eggebrecht nennt dies den monodischen Generalbaß.⁸²⁾

79) Helmut Haack, Anfänge des Generalbaß-Satzes, Tutzing 1974, S. 52.

80) Thrasybulos G. Georgiades, Musik und Sprache, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, S. 78.

81) Ebda., S. 79.

82) H.H. Eggebrecht, Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert, in: AfMw XIV (1957), S 73.

d) Tänze

Die Handschrift enthält etwa zu einem Drittel verschiedene zweistimmige Tänze oder tanzartige Stücke, teils von einer mensuralen Vorlage (in Stimmennotation) in die Mandorentabulatur abgesetzt, teils von einer Lautentabulatur in die Mandorentabulatur übertragen.

Einige Tänze sind zweimal intavoliert. Die erste Ausführung lehnt sich möglichst eng an die Vorlage an, Veränderungen der Unterstimme sind durch den Umfang des Instruments bedingt. Die zweite Ausführung, meist von einem anderen Schreiber angefertigt, ist entweder eine korrigierte Wiederholung der ersten, einfachen Ausführung oder eine diminuierte Form des Stückes.

Nur vereinzelt sind die Tänze genau bezeichnet (Sarabande, Pavane, Gavotte, Volte) oder einfach mit "Ballet" (ohne Zusatzbezeichnung) überschrieben.

Daneben finden sich auch Überschriften wie "Fuyez amants",⁸³⁾ "O trop heureux"⁸⁴⁾ oder "C'est trop courir les eaues", die vermutlich Textanfänge von Chansons sind.

Die Anordnung der Tänze in der Handschrift läßt keine Suitenbildung erkennen. Auch eine paarweise Verknüpfung zweier aufeinanderfolgender Stücke, etwa eines langsamen, geradtaktigen Schreittanzes mit einem schnelleren, ungeradtaktigen Springtanz, ist nicht gegeben. Jeder Tanz weist eine neue Melodie auf.

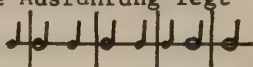
Zwischen den einzelnen Stücken erscheinen die beschriebenen schematischen Darstellungen, sowie die Übungen zur Begleitpraxis, so daß schon die Gestaltung des Manuskripts eine Gruppierung von Tänzen ausschließt.

83) Vgl. Bildteil S. 93.

84) Vgl. Bildteil S. 92.

Für die Besprechung folgender vier Beispiele wurden Übertragungen und Nachschriften angefertigt, die in der Anordnung der formalen Gliederung der Stücke entsprechen. Das verwendete Doppelsystem veranschaulicht die Zweistimmigkeit. Die Schlüsselung wurde vom Original übernommen (vereinzelt ist die Unterstimme im f-Schlüssel auf der dritten Linie notiert), ebenso ggf. die Generalvorzeichnung und die Setzung der Taktstriche.

Das erste Beispiel "Fuyez amants", ein nicht näher bezeichnetes zweiteiliges Tanzstück, weist kein Mensurzeichen und keine Taktstriche auf. Die Ausführung legt jedoch einen ternären Rhythmus nahe:



Somit handelt es sich um eine Courante, dem nach Mersenne am häufigsten vorkommenden Tanzes der Zeit. "La Courante est la plus fréquente de toutes les dances pratiquées en France, & se dance seulement par deux personnes à la fois, qu'elle fait courir souz un air mesuré par le pied Jambique..."⁸⁵⁾

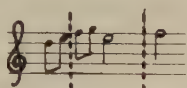
Wie der Titel des Stückes vermuten läßt, stammt es aus dem Bereich des französischen Ballet de cour.

In der 1612 erschienenen "Terpsichore" von Michael Praetorius,⁸⁶⁾ einer Sammlung von Tänzen französischer Tanzmeister, läßt sich diese Courante zwar nicht direkt nachweisen, jedoch sind Ähnlichkeiten mit manchen Melodien festzustellen.

85) Marin Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1636, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Paris 1975, Bd. II, S.165 (Livre Second des Chants).

86) Michael Praetorius, Gesamtausgabe der Musikalischen Werke, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. XV, Terpsichore, Wolfenbüttel 1612, bearbeitet von Günther Oberst, Wolfenbüttel 1929.

Besonders folgende Wendung, deren Charakteristikum, neben der melodischen Eigenart, in der Konstellation im Rhythmus der Courante besteht (Betonung der dritten Fusa), ist in der Sammlung von Praetorius häufig zu finden:



Beispiel aus der "Terpsichore" ⁸⁷⁾:



Die Wendung findet sich nur in jenen Couranten der "Terpsichore", deren Melodien von Anthoine Emeraud, einem französischen Tanzmeister des Herzogs Friedrich Ulrich aus Braunschweig stammen und von Praetorius mehrstimmig bearbeitet wurden. ⁸⁸⁾

Der Wirkungsbereich der Tanzmeister, von denen es nach Praetorius allein in Paris ungefähr dreihundert gab, ⁸⁹⁾ lag vermutlich auch außerhalb des Hofes. Sie waren Tanzmeister, Musiker und Komponisten zugleich.

Ihr Repertoire an Tanzmelodien könnte seinen Niederschlag auch im Manuskript der Schermar-Bibliothek gefunden haben.

87) Ebda., Nr. 42 "La Moresque", S. 45.

Vgl. ferner Nr. 36, S. 43

Nr. 66, S. 57

Nr. 133, S. 86

Nr. 166, S. 99.

88) Vgl. ebda., Einleitung zur "Terpsichore" von Michael Praetorius, S. XI.

Wie Praetorius hier erläutert, sind alle Tänze, deren Melodie von jenem Tanzmeister stammen, von ihm bearbeitet worden, und mit seinem eigenen Namen versehen.

89) Vgl. ebda.

"Nebent dem ist noch zu wissen/ daß die Melodyen und Arien, wie sie es nennen/ dieser Däntze/ von den Frantzösischen Däntzern/ und zugleich meistentheils sehr guten Geigers (auff ihre Sprach Violons genannt) oder Lautenisten componiret und gedichtet seyn/ und ihre Pässe in Däntzen/Couranten, Balletten und Auffzögen/ etc. darnach richten: und wenn sie ihre Discipulos, als große Herren/Adels und ander Standes Personen/ im dantzen unterweisen/ zugleich mit auff der Geigen oder Lauten dieselbe Däntze darzu spielen und musiciren."⁹⁰⁾

Die erste Intavolierung behält die Melodie der Vorlage bei. Teile der Unterstimme werden, entsprechend des begrenzten Umfanges der Mandora, eine Oktave höher gesetzt, ihr Charakter einer Gegenstimme geht dabei verloren. Im zweiten Teil wird der Rhythmus der Courante in der Unterstimme aufgegeben, die Klänge werden vereinzelt zu Dreiklängen (weite Lage) erweitert.

In der zweiten Intavolierung wird die Melodie in einer freien, diminuierten Weise aufgeführt. Der vereinzelt auf akzentuierten Tönen auftretende Mordent ist vermutlich, in der raschen Bewegung der Courante, mit der linken Hand, mit der Technik des Aufschlags, auszuführen. Er tritt jeweils "auf den Schlag" ein, da bei dieser Technik nur der erste Ton der Verzierung betont werden kann. In dieser zweiten Version wird der strenge, zweistimmige Note-gegen-Note-Satz der Vorlage gänzlich aufgegeben,

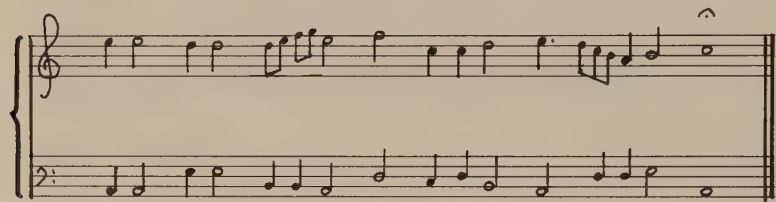
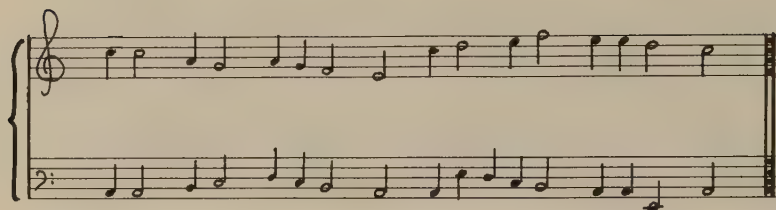
90) Ebda., S. XI.

zugunsten der verzierenden Umschreibung der Melodie. Dreiklänge treten vereinzelt, bei längeren und akzentuierten Tönen auf.

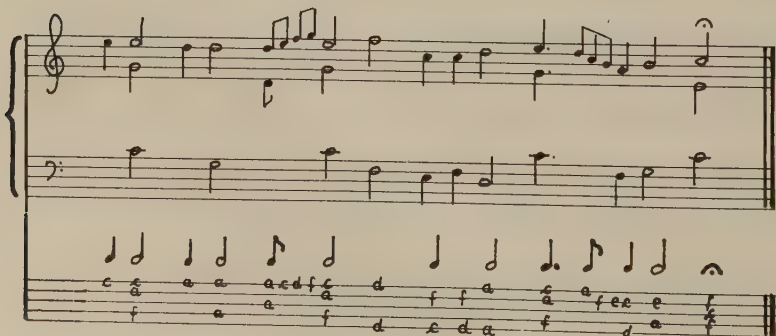
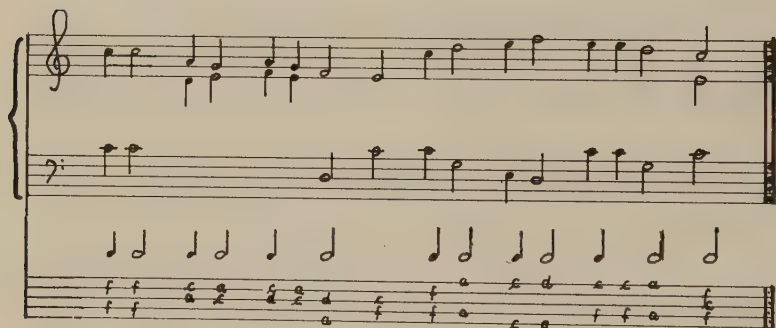
Eine gewisse ordnende Funktion kommt dem Dreiklang und dem Mordent zu, sie bekräftigen jeweils wichtige Töne der Vorlage.

Beispiel 1 "Fuyez amants" 91)

Vorlage



Erste Intavolierung



91) Vgl. Bildteil S. 93.

Zweite Intavolierung

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents (~). The middle staff is a bass clef with a few notes. The bottom staff is a five-line staff with a complex sequence of notes and rests, including some with accidentals.

The second system of musical notation also consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a few notes. The bottom staff is a five-line staff with a complex sequence of notes and rests, including some with accidentals.

Das zweite Beispiel ist ohne Titel, auch der Tanz ist nicht bezeichnet. Obgleich ein Mensurzeichen fehlt, kommt für das Stückchen nur ein binärer Rhythmus in Betracht.

So gleicht es manchen jener Tänze der "Terpsichore" von Michael Praetorius, die mit "Ballet" bezeichnet sind.⁹²⁾

In seinem Syntagma musicum von 1619 beschreibt er die Funktion des Tanzes im szenischen Ablauf eines Ballet de cour. "Ballet aber sein sonderliche Tänze zu Mummereyen und Uffzügen gemacht/ welche zur Mascarada gespielt werden; Dieselbe werden uff ihre sonderliche Inventiones gerichtet/ unnd hat ein jedes Ballet gemeiniglich drey theil. 1. Die Intrada, wenn die Personen in der Mummerey zum eingang erscheinen. 2. Die Figuren/welche die vermascarirten Personen im stehen/ treten/ auch umbwechslung der örther/ und sonsten uff Buchstaben in eim Ringe/ Cranze/ Triangel/ Vierecked/ Sechsecket/ oder andere Sachen formieren/ und sich durch-einander winden/ darauff dann die ganze Invention und Essentia des Ballets bestehet und gerichtet ist. 3. Die Retrajecte, das ist der abzug oder abtritt..."⁹³⁾

Für die Ausführung des Tempos ist demnach das gemessene Schreiten der Tänzer zugrunde zulegen. Die Einheit ist im gegebenen Beispiel 2 die Minima.

Die Intavolierung weist ähnliche Veränderungen gegenüber der Vorlage auf, wie das Beispiel 1: Während die Oberstimme genau übernommen wird, besteht in der Unterstimme,

92) Michael Praetorius, Gesamtausgabe, Bd. XV, Terpsichore, Wolfenbüttel 1612.

Vgl. Nr. 264, S. 158

Nr. 268, S. 159

Nr. 270, S. 161.

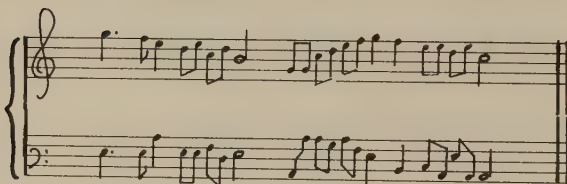
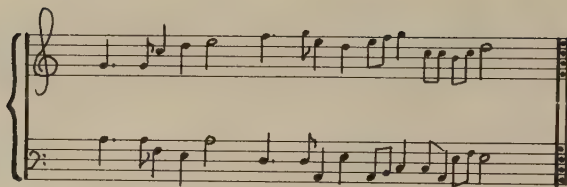
93) Michael Praetorius, Syntagma musicum, Bd. III, Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 19.

neben teilweiser Oktavierung die Tendenz zur Vereinfachung des Rhythmus. Der im allgemeinen nur vereinzelt eintretende Dreiklang wird ebenfalls auf betonten oder gliedernden Tönen gesetzt.

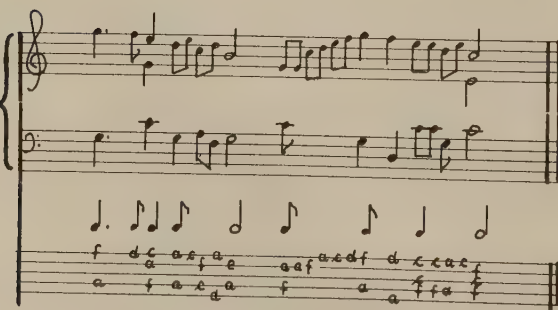
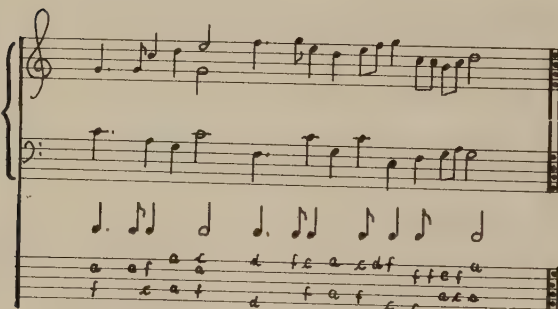
94)

Beispiel 2

Vorlage



Intavolierung



Das nächste, dritte Beispiel ist ein dreiteiliger, geradtaktiger Schreittanz, dessen Melodie die leiernde Eingängigkeit eines Kinderliedes aufweist.

Die Teile bestehen jeweils aus acht Bewegungseinheiten (Minimen), mit der Wiederholung des ersten Teils ergeben sich zweiunddreißig Tanzschritte.

Sowohl in der Ausdehnung, als auch im rhythmischen Gepräge findet sich für das Stück im "Bransle double" bei Praetorius eine Entsprechung.⁹⁵⁾ Auch dort bestehen die Abschnitte im wesentlichen aus der Wiederholung des folgenden Rhythmus: 

Praetorius verwendet bei den Bransles doubles, ebenso wie bei manchen der diesem Tanz ähnlichen Bransles simples, das Zeichen des Tempus imperfectum und bemerkt hierzu: "Die Bransle simple werden/wie ich dieselbe alhier mit Minimis und Semiminimis gesetzt/auff ein zihmlich langsamen Tact mensurirët, darumb ich daß Signum tardioris Tactus C fornen gezeichnet." ⁹⁶⁾

Im vorliegenden dritten Beispiel ist zwar kein Mensurzeichen enthalten, jedoch kann aufgrund weitgehender Ähnlichkeiten mit den Stücken aus der Terpsichore auch deren beschriebene Ausführung gelten.

In beiden Intavolierungen - sie unterscheiden sich nur geringfügig voneinander - ist eine gewisse Ausrichtung der zweistimmigen Vorlage zu erkennen. Tonwiederholungen entfallen meist.

95) Michael Praetorius, Gesamtausgabe, Bd. XV, Terpsichore, Wolfenbüttel 1612.
Vgl. 1.-3. Bransle double, S. 15
und 1.-3. Bransle double, S. 17-18.

96) Ebda., S. XI.

Beispiel 3 97)

Vorlage

The first system of musical notation for 'The Bird Song' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of G major, indicated by one sharp (F#). The melody in the upper staff begins on G4, moves to A4, then B4, and continues with various eighth and quarter notes. The bass line in the lower staff starts on G3, moves to A3, then B3, and continues with various eighth and quarter notes. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Bird Song' is written on two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 6/8. The melody in the upper staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5, then an eighth note G4 and an eighth note F4 beamed together, followed by quarter notes E4 and D4. The bass line in the lower staff begins with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, Bb3, and C4, then an eighth note G3 and an eighth note F3 beamed together, followed by quarter notes E3 and D3.

Handwritten musical notation for the first system of 'The Rose Tree'. The music is written on two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The lyrics 'The Rose Tree' are written below the first staff.

97) Vgl. Bildteil S. 91.

Erste Intavolierung

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a lute tablature with six lines, using letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' to represent frets. The music is in 4/4 time and spans four measures.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a lute tablature with six lines, using letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' to represent frets. The music is in 4/4 time and spans four measures.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat. The bottom staff is a lute tablature with six lines, using letters 'a', 'b', 'c', 'd', 'e', 'f' to represent frets. The music is in 4/4 time and spans four measures.

Zweite Intavolierung

The first system of musical notation consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a melody in treble and bass clefs, respectively, with a key signature of one flat. The third staff below contains a lute tablature with letters (d, f, a, c, e) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

The second system of musical notation consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a melody in treble and bass clefs, respectively, with a key signature of one flat. The third staff below contains a lute tablature with letters (d, f, a, c, e) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

The third system of musical notation consists of three staves. The top two staves are joined by a brace and contain a melody in treble and bass clefs, respectively, with a key signature of one flat. The third staff below contains a lute tablature with letters (d, f, a, c, e) and numbers (1, 2, 3, 4, 5) indicating fret positions.

Das vierte Beispiel eines Tanzes ("Ballet") wird von einer Tabulatur für eine zehnhörige Laute (mit der Stimmung D E F G A d g h e¹ a¹) zweimal in die Mandorentabulatur übertragen.

Als "Ballet" ⁹⁸⁾ ist das Stück an keine feste Form und keinen bestimmten Tanztyp gebunden. "Les Balets ne sont autre chose qu'un meslange de toutes sortes d'airs, de mouvements & de pieds à discretion, & selon que la science conduit l'esprit de l'Auteur de ces dances."⁹⁹⁾ Die gewissen Unregelmäßigkeiten des Beispiels (die Mensurwechsel am Ende des ersten und zu Beginn des zweiten Teils, die unterschiedliche Ausdehnung der beiden Teile) sind allerdings bei vergleichbaren Tänzen in der Sammlung von Praetorius nicht festzustellen. In beiden Ausführungen für die Mandora ist, wie gewohnt, der Ambitus eingegrenzt. (Töne unterhalb von d sind oktaviert). Dreiklänge werden vereinzelt auf zweitönige Klänge reduziert.

Während in der ersten Übertragung der Rhythmus verändert ist und kein Mensurwechsel stattfindet, hält sich die zweite Übertragung diesbezüglich an die Vorlage.

98) Vgl. die Ausführungen zum zweiten Beispiel, oben S. 79.

99) Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Paris 1975, Bd.II, S. 170 (*Livre Second des Chants*).

Beispiel 4 "Ballet" 100)

Vorlage in Lautentabulatur

Handwritten musical notation for Example 4, "Ballet" 100). The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a piano introduction and a main melody. The piano introduction is in the right hand, starting on a G4 and moving through a series of chords and single notes. The main melody is in the right hand, starting on a G4 and moving through a series of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The score is written in standard musical notation with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system has 8 measures, and the second system has 8 measures. The piano introduction is marked 'p' and the main melody is marked 'f'.

Continuation of the musical score for Example 4, "Ballet" 100). The score continues from the previous system. The piano introduction is in the right hand, starting on a G4 and moving through a series of chords and single notes. The main melody is in the right hand, starting on a G4 and moving through a series of eighth and sixteenth notes. The left hand provides a simple harmonic accompaniment. The score is written in standard musical notation with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system has 8 measures, and the second system has 8 measures. The piano introduction is marked 'p' and the main melody is marked 'f'.

100) Vgl. Bildteil S. 95.

Erste Übertragung in die Mandorentabulatur

Übersetzung in die Mandorentabulatur

The image shows a handwritten musical score for mandolin. The title at the top is "Übersetzung in die Mandorentabulatur". The score is written on two staves. The first staff is a standard musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melody with various ornaments and slurs. The second staff is a fretboard notation (tab) corresponding to the melody, using letters a, b, c, d, e, f, g, and numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. The tab is written on a six-line staff, with the letters and numbers placed on the lines to indicate the frets. The key signature is G major, and the time signature is 2/4.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three systems of staves. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The second system consists of a single bass staff. The third system consists of a single bass staff. The music is written in a simple, folk-like style with many accidentals. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first system, and "The Rose Tree" is written below the second system. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Zweite Übertragung in die Mandorentabulatur

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two systems of staves. The first system consists of a treble and bass staff joined by a brace on the left. The second system consists of two single staves. The music is in 2/4 time, indicated by the "C" time signature. The key signature has one sharp (F#), indicated by a sharp sign on the F line of the treble staff in the first system. The melody is written in the treble staff of the first system and the top staff of the second system. The bass line is written in the bass staff of the first system and the bottom staff of the second system. The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are some corrections or alterations in the second system, indicated by a large "X" over the first measure and a "C" over the second measure.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on four staves. The first two staves are a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The third staff is a single treble clef staff, and the fourth staff is a single bass clef staff. The music is in 2/4 time. The melody is written on the top staff of the grand staff, and the bass line is on the bottom staff. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment. The lyrics "The Rose Tree" are written below the third staff. The score is written in ink on aged paper.

4. Bildteil

(Verkleinerungen im Maßstab 1:2)

3

Handwritten musical score for a piece titled "Bildteil". The score consists of six staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The fourth staff is in bass clef. The fifth staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The sixth staff is in bass clef. The music is written in a cursive, handwritten style. There are some annotations in French, including "alter" and "facilement", and some musical markings like "f" and "p".

3

Handwritten musical score for a piece titled "adances". The score consists of three staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef. The third staff is in treble clef with a key signature of one sharp. The music is written in a cursive, handwritten style. There are some annotations in French, including "adances", "la basse fera ce mouvement", and "Note ce mouvement. Se de 4 ms. Tare".

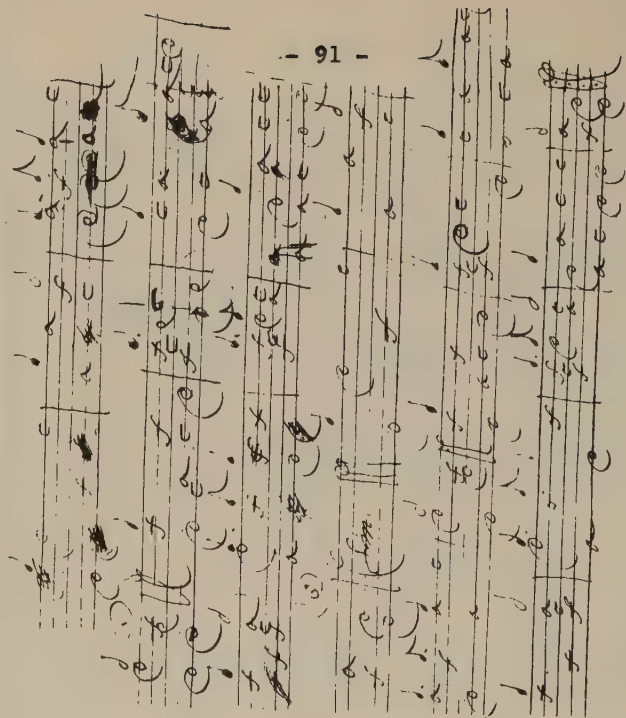
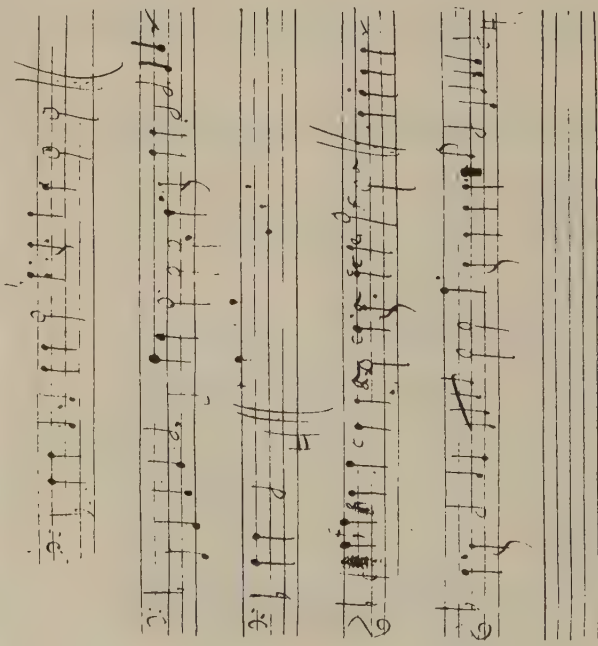
Handwritten musical score for a piece titled "adances". The score consists of two staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in bass clef. The music is written in a cursive, handwritten style. There are some annotations in French, including "adances".

La haute voix est un instrument la qu'on ne peut pas la remplacer par un autre instrument.

Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and appears to be a single melodic line.

à l'orchestre
à l'orchestre
à l'orchestre
à l'orchestre

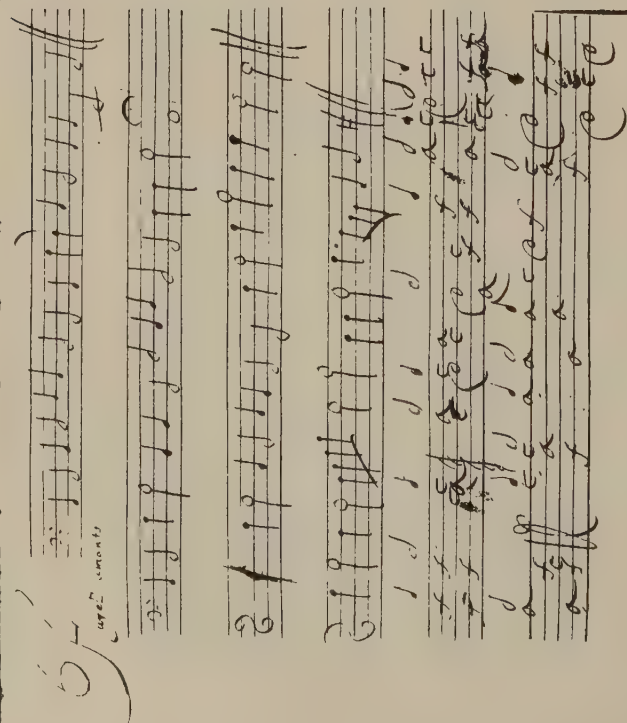
Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and appears to be a single melodic line.



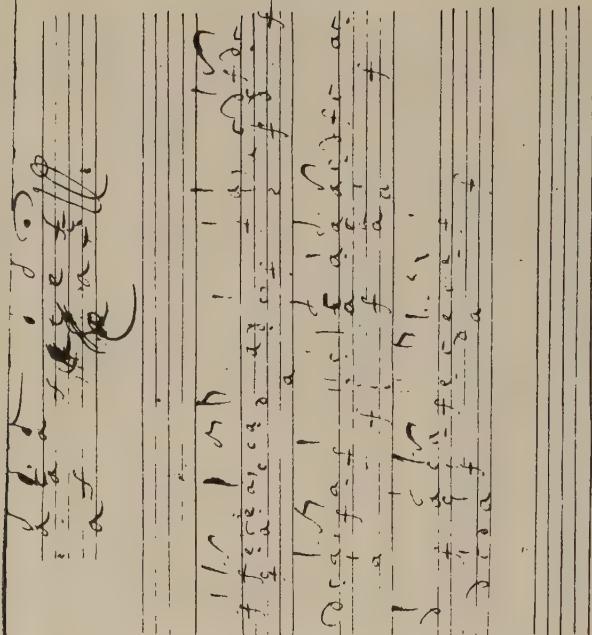
Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a single melodic line. The second staff continues the melody with some rests. The third staff shows a continuation of the melody with some rests. The fourth staff continues the melody with some rests. The fifth staff continues the melody with some rests.

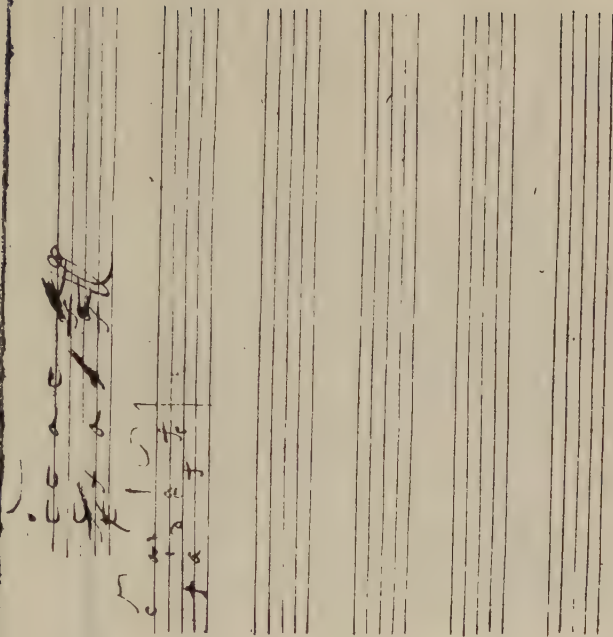
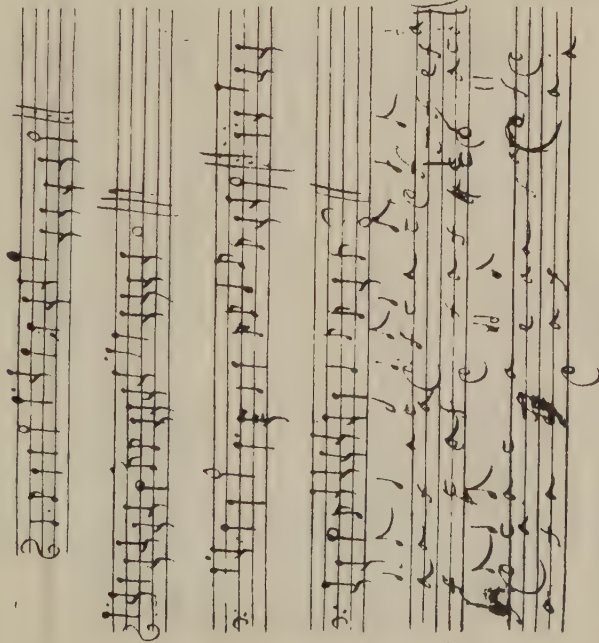
Handwritten musical notation on five staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is dense and appears to be a single melodic line. The second staff continues the melody with some rests. The third staff shows a continuation of the melody with some rests. The fourth staff continues the melody with some rests. The fifth staff continues the melody with some rests.

Handwritten musical notation on the left page, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and articulation marks. A large, stylized initial 'C' is visible at the bottom left.



Handwritten musical notation on the right page, continuing the composition. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and articulation marks. The notation is written in a cursive, handwritten style.





Allegro.

Handwritten musical score on the left page, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "Allegro." is written at the top left. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on the right page, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The word "Allegro." is written at the top left. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on the right page of a manuscript. The page contains five staves of music. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear. The music appears to be a single melodic line, possibly for a vocal or instrumental part.

Handwritten musical score on the left page of a manuscript. The page contains five staves of music. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and bar lines. The ink is dark, and the paper shows signs of age and wear. The music appears to be a single melodic line, possibly for a vocal or instrumental part.

(vgl. unten S. 98)

IV. Zusammenfassung

Das beschriebene Manuskript der Schermer-Bibliothek Ulm, welches, neben den anderen Tabulaturbüchern der Sammlung, zu den ältesten bekannten Quellen für dieses lauten-ähnliche Instrument gehört, gibt uns Aufschluß über die Intavolierungspraxis, über Versuche zu einer Art Generalbaßspiel und das dabei noch nachwirkende, frühe Prinzip des Kontrapunkts und über das Repertoire an Tänzen.

Die schon im 14. Jahrhundert in Europa nachweisbare Mandora, deren Vorläufer vermutlich aus dem Orient stammen und über Spanien eingeführt wurden, war besonders im 16. und 17. Jahrhundert, in ihrer vier- bis fünfschörigen Form gebräuchlich. Während sie sich in dieser Zeit durch die Chorzahl und durch die Stimmung in Quarten und Quinten (ohne Terz) von der Laute unterschied, hat sich ihre Stimmung in späterer Zeit, wie auch ihre Besaitung, der Laute angeglichen.

Ihre Spieltechnik war, besonders den Ausführungen von Praetorius, Mersenne und Furetière zufolge, unterschiedlich. Sowohl einfache Spielweisen mit nur einem Finger der rechten Hand oder die Verwendung eines Plektrons, als auch das Spiel mit zwei oder mehr Fingern und die Technik des Wechselschlages waren verbreitet. Verzierungen finden in der Handschrift, im Vergleich zur Lautenmusik der Zeit, wenig Verwendung. Sie sind jedoch in der Folgezeit auch für die Mandora mehr in Gebrauch gekommen,

wie der Augsburger Traktat "Regulae Universales Mandorae" aus dem 18. Jahrhundert belegt.

Die zur Orientierung dienenden Griffstabellen und Darstellungen der Dreiklangsintervalle in Tabulaturschrift, eine kleine Kontrapunktlehre, die Handschriften verschiedener Schreiber, sowie zahlreiche Korrekturen und eine oft skizzenhafte Ausführung der Intavolierungsaufgaben lassen das Manuskript als Übungsbuch einer Unterrichtspraxis erscheinen. Auch Versuche, zweistimmig-imitatorische, kurze Stücke zu intavolieren, sind enthalten (vgl. Bildteil S. 96).

Der besondere Wert der Handschrift besteht mithin auch darin, nicht nur das Ergebnis, sondern auch den Vorgang des Intavolierens und den Umgang mit Vorlagen zu dokumentieren.

Bei den Versuchen zur Begleitpraxis werden vorwiegend Baßwendungen aus Vokalkompositionen verwendet. Die Ausführungen sind im wesentlichen von einem Kontrapunktprinzip geprägt, wie es schon aus dem 15. Jahrhundert bekannt ist. Die Schlüsse, meist mit Klauseln gebildet, lassen gelegentlich durch unvermittelt einsetzende, vertikal aufgefaßte Dreiklänge ein funktional-klangliches Gepräge erkennen. Im allgemeinen ist jedoch das vollgriffige, akkordliche Spiel der Mandora fremd, entsprechend der Stimmung ihrer Chöre in Quinten und Quarten. Die als potentielle Quellen solchen Baßwendungen zitierten Beispiele von Gumpelzhaimer (aus "Neue Teutsche Geistliche Lieder") und von Gastoldi (aus einer Sammlung von Tricinien) kommen mit ihrem einfachen Satz für die

Begleitpraxis in Frage.

Aufgrund der hohen Lage und des schwachen Tones kann bei diesem Begleitspiel nur dem Prinzip nach von einer Vorform des Generalbaßspiels und von der Verwendung der Mandora als "Fundamentinstrument" gesprochen werden. Es fehlt die tragende, unterstützende Funktion eines echten Basses.

Das Repertoire der Tänze entstammt dem Bereich des französischen Balletts zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Ein Vergleich mit den Tänzen der "Terpsichore" von Praetorius, in welcher ebenso vorwiegend die Tanzformen Bransle, Courante und Ballet vorkommen, läßt Ähnlichkeiten in melodischer und rhythmischer Hinsicht erkennen, die auf eine gemeinsame Herkunft schließen lassen. Die meist mensural notierten Vorlagen sind vermutlich Instrumentalstimmen französischer Tanzmeister, welche gleichzeitig auch Instrumentalisten waren und ihre Stücke selbst komponiert haben. Die Tanzmelodien weisen oft volkstümliche Züge auf, was jedoch ihre Verwendung auch am Hofe in dieser Zeit nicht ausschließt. Die Intavolierungen halten sich im wesentlichen an die Vorlagen, abgesehen von Oktavierungen in den Unterstimmen und manchen Vereinfachungen des Rhythmus. Vereinzelt werden an gliedernden und betonten Stellen Dreiklänge (selten auch Vierklänge), oft mit einer Verzierung in der Oberstimme, eingesetzt. Eine zweite Intavolierung der meisten Tänze ist entweder nur eine Korrektur der ersten, oder eine diminuierte Ausführung.

Die Ausprägung des Taktes ist in der Handschrift verschieden zu bewerten. Während bei den intavolierten Baßwendungen ein zweiteiliger Tactus, eine Auf- und Abbewegung der Hand (als "integer valor" gilt dabei die Semibrevis), vorherrscht, ist bei den Tänzen schon eine gleichmäßige Wiederkehr der Abstufung von Akzenten und die Bildung von Takten im moderneren Sinne zu erkennen.

Mit diesen unterschiedlichen taktlichen Entwicklungsstufen sind auch verschiedene Arten der Tonalität verbunden. Den aus Vokalkompositionen stammenden Baßwendungen ist noch ein kirchentonaler Einschlag eigen, die Tänze hingegen bewegen sich in der Dur-Moll-Tonalität.

Das Manuskript dokumentiert neben dem didaktischen Aspekt der Intavolierungspraxis der Mandora auch die Gleichzeitigkeit verschiedener musikalischer Ebenen einer Übergangszeit zu Beginn des 17. Jahrhunderts.

In der musikalisch peripheren Schicht, der die Handschrift angehört, werden verschiedene Entwicklungsstufen der Tonalität, der Klanglichkeit und des Taktes unreflektiert nebeneinandergestellt.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Agricola, Martin: *Musica Instrumentalis* Deudsch, Wittenberg 1529, Faks., Hildesheim 1969.

Albrechtsberger, Johann Georg: *Gründliche Anweisung zur Composition*, Leipzig 1790.

Besardus, Jean Baptiste: *Isagoge in artem testudinariam*. Das ist: Gründtlicher Unterricht über das künstliche Saitenspiel der Lauten, Augsburg 1617, Faks., hrsg. von der *Institutio pro arte testudinis*, Serie C Bd. 1, mit einem Nachwort versehen von Peter Päffgen, Neuss 1974.

Blessinger, Karl: *Studien zur Ulmer Musikgeschichte im 17. Jahrhundert*, insbesondere über Leben und Werke S.A. Scherers, Ulm 1913.

Boetticher, Wolfgang: *Studien zur solistischen Lautenpraxis des 16. und 17. Jahrhunderts*, Auszug aus der *Habilitationsschrift* 1942, Berlin 1943, mschr.

Boetticher, Wolfgang: *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen*, *Repertoire International des Sources Musicales*, Bd. VII, München 1978.

Breitenbruch, Bernd: *Zur Geschichte der Schermar-Bibliothek*, in: *Ulmer Forum*, Heft 49, Ulm 1979, S. 34 ff.

Eggebrecht, H.H.: *Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert*, in: *AfMw* XIV (1957), S. 61 ff.

El-Mallah, Issam: *Die Pass'e mezzi und Saltarelli aus der Münchner Lautenhandschrift von Jacomo Gorzanis*, *Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Band 31, Tutzing 1979.

Galpin, F.W.: *Old English Instruments of Music*, London 1910, revidiert von Th. Dart, London und New York 1966.

Gastoldi, Giovanni Giacomo: *Tricinia*, mit deutschen Texten hrsg. von Valentin Haußmann, Nürnberg 1607, Stadtbibliothek Ulm, Exemplar der Schermar-Bibliothek.

Geiringer, Karl: *Der Instrumentenname "Quinterne" und die mittelalterlichen Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und des Colascione*, in: *AfMw* VI, 1924, S. 103 ff.

Geiringer, Karl: Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit - Eine ikonographische Studie, in: ZfMw X 1927/28, S.560 ff.

Georgiades, Thrasybulos G.: Musik und Sprache, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1954, Zweite Auflage 1974.

Gerle, Hans: Musica und Tabulatur auff die Instrument der kleinen und grossen Geygen/auch Lauten...

Gemeret mit 9 Teuscher und 36 Welscher, auch Frantzösischer Liedern/unnd 2 Mudeten/wie das Register anzeygt, Nürnberg 1546.

Göllner, Theodor: Formen früher Mehrstimmigkeit in deutschen Handschriften des späten Mittelalters, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 6, Tutzing 1961.

Gumpelzheimer, Adam: Neue teutsche geistliche Lieder, Augsburg 1591, Stadtbibliothek Ulm, Exemplar der Schermar-Bibliothek, Sign. 106 a-c.

Haack, Helmut: Anfänge des Generalbaß-Satzes, Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Band 22, Tutzing 1974.

Kinkeldey, Otto: Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts, Leipzig 1910.

Kinsky, Georg: Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln, Katalog, Band II, Cöln 1912.

Kircher, Athanasius: Musurgia universalis, Bd. I, Faks. der Ausgabe Rom 1650, Hildesheim 1969.

Kunze, Stefan: Artikel "Instrumentalmusik", in: Riemann Musiklexikon, Sachteil, Mainz 1967, S. 400 ff.

"Lautenbuch" der Schermar-Bibliothek (Signatur 132).

Marmein, Peter: Die Schermarbibliothek in Ulm: Zur Geschichte einer patrizischen Büchersammlung, Hausarbeit dem Bibliothekar-Lehrinstitut des Landes Nordrhein-Westfalen zur Prüfung für den höheren Dienst an wissenschaftlichen Bibliotheken im Herbst 1981, Köln 1981, mschr.

Mersenne, Marin: Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique, Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure, Bd. 2, Paris 1975.

Mersenne, Marin: Harmonie universelle...,
Faks. der Ausg. Paris 1636, hrsg. von François Lesure,
Bd. 3, Paris 1975.

Müller-Blattau, Joseph: "Die Kompositionslehre
Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers
Christoph Bernhard", Kassel 1963.

Paesler, Carl: Fundamentbuch von Hans von Constantz,
in: VfMw V, 1889. Neudruck Wiesbaden 1966, S. 1 ff.

Praetorius, Michael: Gesamtausgabe der musikalischen
Werke, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. XV, Terpsichore,
Wolfenbüttel 1612, bearbeitet von Günther Oberst,
Wolfenbüttel 1929.

Praetorius, Michael: Syntagma musicum, Bd. II,
Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt,
Kassel 1958, 5. Auflage 1980.

Praetorius, Michael: Syntagma musicum, Bd. III,
Wolfenbüttel 1619, Faks., hrsg. von Wilibald Gurlitt,
Kassel 1958, 3. Auflage 1978.

Prynne, Michael: James Talbot's Manuscript,
Plucked Strings - The Lute Family, in: The Galpin
Society Journal, XIV, 1961, S. 52 ff.

"Regulae Universales Mandorae" (Ms. Tonkunst Schl. 509),
Augsburger Staats- und Stadtbibliothek.

Riemann, Hugo: Musiklexikon, 12. Auflage, Sachteil, hrsg.
von Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1967, Stichwörter
"Testudo" und "Mandoline", S. 950 u. S. 542.

Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde,
Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach
Gattungen, Bd. XII, Nachdruck der 2. Auflage
Leipzig 1930, Hildesheim 1967.

Schneider, Max: Die Anfänge des Basso continuo und
seiner Bezifferung, Leipzig 1918, Reprint Wiesbaden 1971.

Stiefel, Eberhard: Artikel "Ulm", in: Die Musik in Ge-
schichte und Gegenwart, hrsg. von Friedrich Blume, Bd. 13,
Kassel 1966, Spalte 1045-1046.

Talbot, James: Ms.Mus. 1187, Christ Church Library,
Oxford.

Tinctoris, Johannes: De inventione et usu musicae, in: Karl Weinmann, Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat "De inventione et usu musicae", Regensburg und Rom 1917.

Valentin, Caroline: Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfang des 14. Jh. bis zum Anfang des 18. Jh., Frankfurt 1906.

Virdung, Sebastian: Musica getutscht, Basel 1511, Faks., hrsg. von Leo Schrade, Kassel 1931.

Walther, Gottfried: Musicalisches Lexicon, Leipzig 1732, Stichwort "Mandola", S. 381.

Wiegandt, Otto: Anton Schermar und seine Bibliothek im Ulmer Münster, in: Ulmer Forum, Heft 32, Ulm 1974, S. 52 ff.

Wolf, Johannes: Handbuch der Notationskunde, Bd. 2, Kleine Handbücher der Musikgeschichte, Bd. VIII, Leipzig 1919.

Wright, Laurence: The Medieval Gittern and Citole: A case of mistaken identity, in: The Galpin Society Journal, Band 30, 1977, S. 8 ff.

L E B E N S L A U F

Name: Manfred Oechsle

Geburtsdatum: 12. Oktober 1952

Geburtsort: Ulm/Donau

Wohnort: Ulm/Donau, Münsterplatz 6

Schulbesuch: 1959 - 1964 Grundschule in Neu-Ulm,
1964 - 1965 Realschule in Ulm,
1965 - 1973 Kepler-Gymnasium in Ulm;
20. Juni 1973 Abitur.

Zivildienst: Juli 1973 - Oktober 1974

Berufstätigkeit: Juni 1972 Zulassung zur Prüfung beim
Bayerischen Musiklehrer-Verband,
staatliche Anerkennung als Musiklehrer,
seither Tätigkeiten als Privatmusiklehrer
und an Jugendmusikschulen.

Studium: Ab Wintersemester 1974/75 Studium der
Musikwissenschaft, ab Sommersemester 1975
Studium der Soziologie und ab Winter-
semester 1975/76 Studium der Pädagogik
an der Ludwig-Maximilians-Universität
München;
20. Februar 1984 Rigorosum.

